Documentação de arte-performance em museus: documentação em museus, musealização e documentação em exposições

Art-performance documentation in museums: documentation in museums, musealization and documentation in exhibitions

Monique B. Magaldi[*]; Emerson Dionisio Gomes de Oliveira[**]

Resumo: O artigo faz uma reflexão crítica sobre aspectos da documentação da performance Pancake, da artista Márcia X, realizada pelos setores de Museologia e de Pesquisa e documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tem como objetivo analisar os diferentes documentos existentes nos referidos setores de documentação e sua relação com as obras, levantando questões que apontam para a importância da pesquisa e de sistemas de informação capazes de incluir informações relevantes aos documentos, especialmente quando estes se referem às performances artísticas.

Palavras-chave: Documentação em museu. Musealização. Performance Pancake. Arquivo.

Abstract: The article makes a critical reflection about the aspects of documentation of the Pancake performance by artist Márcia X, realized by the sectors of Museology and Research and Documentation of the Rio de Janeiro Museum of Modern Art. Its objective is to analyze different existing documents of the aforementioned sectors of documentation and its relation with works, bringing up questions that point to an importance of research and of information systems capable of including relevant data to the documents, especially when they refer to artistic performances.

Key-words: Documentation in museum. Musealization. Pancake Performance. Archive.

1. Introdução

O presente artigo resulta de estudos realizados para a pesquisa de doutorado no programa de Pós-graduação em Ciência da Informação na Universidade de Brasília. Na oportunidade, foi analisada a documentação de exposições e performances em museus de arte criados na primeira metade do século XX, incluindo-se os documentos musealizados pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

[*] Possui graduação em Museologia pela UNIRIO e mestrado em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST. Doutoranda em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa “Museologia, Patrimônio e Memória”; Líder do Grupo de pesquisa “Museologia experimental e imagem. moniquemagaldi@unb.br

[**] Possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela UNESP, mestrado em Historia da Arte e da Cultura pela UNICAMP e doutorado em História pela UNB. É Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da UNB e professor consorciado do Curso de Museologia, na mesma Universidade. Editor e membro da Equipe Editorial da Revista MODOS. Além do PPG-Arte/UnB, é pesquisador vinculado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação/UnB e colaborador no PPG-Educação/UnB. Integra os grupos de pesquisa "História da Arte: modos de ver, exibir e compreender" e "Museologia, Patrimônio e Memória". dionisio@unb.br

(MAM do Rio) sobre a performance “Pancake” da artista Márcia X, os quais passaram de registros à documentos históricos, quando musealizados pelo referido museu.

No caso da performance “Pancake”, o MAM do Rio escolheu alguns registros ou vestígios materiais da performance realizada na instituição, na oportunidade da exposição “Arquivo X”, voltada às obras da artista. Esclarece-se que a documentação existente se refere tanto à performance realizada pela artista Márcia X, em 2001[1], quanto a versão exibida em setembro de 2014, pela atriz Karine Teles no Parque Laje, que atuou no lugar da artista[2], no MAM do Rio. Neste artigo, analisaremos os vestígios da performance, registros provenientes do ato performático em instituições museológicas, na qualidade de documentos históricos. Como os documentos em questão foram musealizados, a ressignificação de tais vestígios como documentos históricos e artísticos merece uma atenta aproximação.

Apesar de cada obra ter a sua característica, conhecer as propostas de cada artista nos faz compreender a forma como estes se relacionam com o público. Para alguns autores, o ato performático abre uma nova possibilidade para a relação entre o artista e o observador, características que devem ser compreendidas quando determinadas linguagens artísticas são expostas ou musealizadas[3]. Rancière (2012), ao tratar sobre a performance teatral, apresenta uma nova forma de percepção, sendo que o espectador, por ele chamado de espectador emancipado, teria que converter “a condição passiva [...] em atividade” (RANCIÈRE, 2012, p.21).

> O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu, inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p.21).

[1] Em Orlândia, Rio de Janeiro.

[2] Esta é uma questão polêmica por si só. Ao utilizar “vestígios” (documentos) de duas versões distintas da performance, o museu abre a possibilidade de que suas reapresentações tomem versões distintas de uma mesma ação performática. Desta forma, é preciso compreender o impacto das versões na reexibição de diferentes modalidades da arte contemporânea (OLIVEIRA, 2015).

[3] Há autores renomados que se dedicam ao debate da performance, enquanto ação artística pertencente ao universo das artes visuais e da cultura visual, que atentam-se para sua dependência de uma audiência e uma interação (Goldberg, 2006; Stratico, 2013; Melim, 2008; Glusberg, 2005; Cohen, 2011). Outros autores, especialmente no Brasil, voltaram-se para compreender a relação entre a documentação museológica dedicada à performance e seu público (Barbuto, 2015; Silva, 2015; Nascimento, 2011).

Ainda segundo Rancière (2012), a relação espectador e o *performer* seria, por sua vez, cambiante, cabendo ao *performer* "eliminar a exterioridade de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os *performers* na plateia", fazendo com que seja abolindo "a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-o com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida", não cabendo ao artista "instruir o espectador", não objetivando utilizar a cena para "impor uma lição ou transmitir uma mensagem", querendo apenas "produzir uma forma de consciência, uma intencionalidade de sentimento, uma energia para a ação" (Ibidem, p.22). O normal distanciamento entre o artista e o espectador não aconteceria na emancipação, a qual "não é a transmissão do saber ou sopro do artista ao espectador", mas a "reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo, relação perdida num processo de separação". Esta perspectiva é importante quando pensamos a relação artista, arte contemporânea e visitante nos museus na atualidade. Os museus seriam, então, espaços para a realização destas manifestações.

2. Musealização

Como neste texto será analisada a relação arquivo, musealização e documentação de exposições, baseada em performances em artes, será necessário compreender o processo de musealização e a sua relação com o processo de documentação em museus, incluindo como a documentação é realizada no arquivo e setor de museologia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

Para Chagas (1996), a musealização seria um processo que se inicia com a seleção realizada pelo 'olhar museológico' sobre as coisas materiais, ou seja, uma atitude crítica, questionadora, capaz de um distanciamento reflexivo diante do conjunto de bens culturais e naturais. Ainda segundo Chagas, características marcantes do processo de musealizar seriam:

> Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiririam novos significados e funções, anteriormente não previstos [...] dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do

> museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintivas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antigüidade, exoticidade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não prevista (CHAGAS, 2003, p.18).

Para Joseph Veach Nobre, então presidente da Associação Americana dos Museus em 1970, a musealização abarcaria as cinco funções do museu: "colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor" (POULOT, 2013, p. 22). Caberia, então, à documentação nos museus auxiliar no desenvolvimento da pesquisa, preservação e comunicação nestes espaços, tornando a informação acessível.

A documentação em museus é tanto uma "ferramenta de grande utilidade para a localização de itens da coleção e o controle de seus deslocamentos internos e externos, como também fonte de pesquisa e auxiliar indispensável ao desenvolvimento de exposições e outras atividades do museu" (YASSUDA, 2009, p.46). Por sua vez, "a documentação de museus percorre a trajetória do objeto desde a sua entrada no museu até a exposição, trajeto que é acompanhado por profissionais de diferentes áreas, como o historiador, o museólogo, o conservador, o documentalista, entre outros" (Ibidem, p.24). Dentre os processos de documentação existente nos museus – seja o arquivístico, o biblioteconômico e o museológico , a

> documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, p. 64-74).

Processo de organização dos documentos, a documentação para Meneses (1992), é um "processo de transformação do objeto em documento", também entendido como musealização. Tal definição pode nos remeter, por sua vez, ao processo de documentação de exposições enquanto uma meta-documentação, ou seja, a documentação da documentação, uma vez que os objetos estariam inseridos no processo expositivo (MENESES, 1992, p. 111).

Enquanto parte de um processo maior que é a musealização, na exposição museológica "os objetos selecionados [...] são, na verdade, escolhidos (valorados) duas vezes: a primeira para integrar o acervo da instituição (ou *in situ*) e a segunda

para associar-se a outros objetos – também escolhidos – para serem expostos ao público". Tal processo de associação constitui formas de representações de expressões sociais. (CURY, 2005. p. 26).

Nos museus, todo e qualquer testemunho musealizado passaria por um processo que iniciaria com a separação ou suspensão do mesmo. Para alguns autores, no museu,

> [...] objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2015, p.57).

Nos arquivos, tais princípios de seleção e autenticidade são igualmente importantes para a documentação do acervo arquivístico, sendo o documento retirado, em sua maioria[4], de seu contexto de uso administrativo nos museus e inseridos em um contexto de organicidade, de relevância histórica. Para isso, alguns princípios regem a organização dos documentos, como "[...] o princípio da proveniência (vínculo ao órgão produtor/recebedor/acumulador) e o princípio da organicidade (a coerência lógica e orgânica no contexto de produção, o vínculo aos outros documentos do mesmo conjunto)" (BELLOTTO, 2014, p.332).

Entretanto,

> De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. [...] Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (LE GOFF, 2003, p.525 -526).

A intencionalidade existente em ambos os processos demonstram a não neutralidade, a qual "implicitamente sempre remete a uma ação exercida sobre documentos, quer seja sua reunião, análise ou ainda sua utilização", igualmente "entendida como uma ação operada com ou sobre os documentos" (SMIT, 2008, p.11).

A musealização, por sua vez, também como a valorização do objeto através da transferência de seu contexto para o contexto dos museus ou ainda, a sua valorização

[4] Existem também documentos em arquivos provenientes de atividades externas aos museus.

in situ, por exemplo, como ocorre nos ecomuseus (CURY, 2005, p. 26). Abaixo, segue uma representação gráfica do processo de musealização, onde chamamos atenção para a "documentação" e "comunicação" em museus.

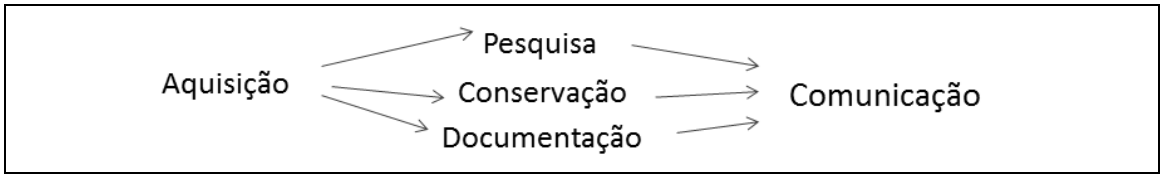

Figura 1 - Representação gráfica do processo de musealização /ciclo de tratamento do objeto
Fonte: (CURY, 2005, p. 26)

O esquema acima nos permite compreender a musealização como um processo que abarca a aquisição, que aqui chamaremos de seleção, pesquisa, conservação, documentação, objetivando a comunicação, a qual pode ser estabelecida através de exposições, ações, educativas, publicações, entre outras atividades nos museus. A documentação de exposições, por sua vez, seria uma parte do processo de comunicação e, consequentemente, de musealização, o que esbarraria com o fato de serem as exposições habitualmente documentadas por centro de documentação, arquivos e bibliotecas, resultante de um processo infocomunicacional, campo estruturado em "três eixos cruciais: a gênese da informação, a sua recepção e uso sempre contextualizados e a ocorrência ou não das condições efetivas de interação ou de plena dinâmica comunicacional" (SILVA, 2006, p.105).

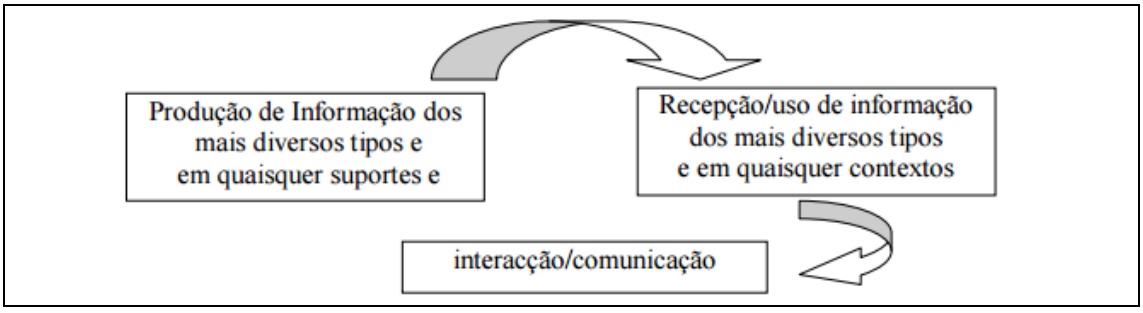

Figura 2 - Campo de estudo infocomunicacional. Fonte: (SILVA, 2006, p.105)

Produto de uma dinâmica cultural institucional, enquanto expressões históricas, sociais, políticas, as exposições museais demandam ações de pesquisa, conservação, criatividade e políticas internas específicas - que podem variar de instituição para

instituição - concebidas a partir da missão, do histórico institucional e de reflexões sobre a sociedade onde o museu está inserido: todas as atividades museais devem estar voltadas para a sociedade e o seu desenvolvimento. As exposições impetram que seus documentos sejam organizados, preservados e disponibilizados, a partir de escolhas e interpretações realizadas pela equipe técnica envolvida no desenvolvimento da exposição museal e/ou realizadas pela equipe de documentação do museu.

Ao ser inserida no arquivo histórico do museu, em meio impresso e/ou digital/virtual, integralmente ou em partes (através de resumos), a documentação de exposições não poderá ser descartada, uma vez que adquiriu relevância histórica. Por outro lado, o processo de documentação dos referidos registros também pode ser definido como documentação em museus, podendo ser disponibilizado ou inserido em sistemas de informação museais.

Para tanto, é importante compreender que as exposições podem ser, segundo Scheiner (2007), "infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo", e

> uma poderosíssima instância relacional, um vigoroso instrumento mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição (Ibidem, p.02).

As exposições seriam, então, linguagens que se estruturam em discursos, cabendo ao campo da Museologia "buscar identificar (...) limites éticos de interpretação da realidade" (SCHEINER, 2007, p.4) e "reconhecer, cada vez mais, o visitante como emissor de narrativas, atuando o museu como um espaço experimental de interpretação" (Ibidem, p.5). Nesta perspectiva da experimentalidade, analisaremos a relação museu, exposições e performances.

> As exposições são um local privilegiado para a análise da construção institucional da história da arte, pois é nesse contexto que se encontram diversos aspectos que permeiam a sua construção, para além das obras vistas de forma isolada. Na exposição, as obras apresentadas dentro de um discurso curatorial, que envolve a disposição espacial das obras, a cor das paredes, a luminosidade, a presença ou não de textos de parede, além da seleção de obras e de artistas, que são sempre escolhas pautadas por determinadas visões da história e de arte, que incluem, excluem e qualificam através desse discurso visual determinadas escolas, artistas ou estilos (LOUZADA, 2016, p.1-2).

As performances, para Cohen (2011), são linguagens, expressões "extensamente preparadas e pouco improvisadas" e, "em comparação com o teatro, a performance de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para improvisação" (Ibidem, p.27). A performance "é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracterizada uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la", ou "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", como "exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo " (Ibidem, p.27 e 28). Para Rose Lee Goldberg (2006), o termo *live art,* no lugar de performance ou *body art*, seria mais adequado, devido aos artistas utilizarem diferentes linguagens artísticas.

> A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica [desafiando] uma definição fácil e precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas (COHEN, 2011, p. 9).

Enquanto atividade de exposição ou exibição nos museus, a arte-performance é uma linguagem que tanto pode ser encenada quanto ter os seus registros ou vestígios exibidos.

> Os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura. [...] A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como galeria de arte, um museu, um "espaço alternativo", um teatro, um bar, um café ou um a esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentado uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (GOLDBERG, 2006, p.8).

A performance aqui analisada, a obra *Pancake* da artista Márcia X, teve seus vestígios ou documentos musealizados a partir da instalação realizada durante a reencenação da performance no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contudo, algumas informações importantes sobre o referido item musealizado não fazem parte do sistema de informação do museu. Acredita-se que tais itens musealizados requerem pesquisas institucionais constantes, considerando a relevância de inserir informações relevantes como a filmagem da performance, entrevistas com o artista, no que diz respeito ao conceito da obra, além do histórico da performance. Uma vez que as performances podem ser encenadas por mais de uma vez, em tempos e espaços diferentes, as novas informações devem acompanhar a referida documentação, sendo a acessibilidade à informação o principal objetivo.

3. A performance "Pancake", de Márcia X: breve histórico

O universo performático de Márcia X se relaciona com a "vida cotidiana e consequentemente a identidade, tanto de quem executa como dos objetos que são levados à cena" (SILVA; STRATICO, 2013, p.233).

Márcia de Pinheiro de Oliveira, ou Márcia X[5] (1959 - 2005), nasceu no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira em 1980, sendo a sua primeira performance "Cozinhar-te", em colaboração com o grupo *Cuidado Louças*, no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, quando conquistou o Prêmio Viagem ao País"[6]. Dentre às diversas obras, ressaltaremos a "sem título", de 1992/2004, da série Fábrica de Fallus (pênis de

[5] "A partícula-X foi adicionada ao nome de Márcia Pinheiro em consequência da performance Cellofane Motel Suite, apresentada em parceria com o polipoeta Alex Hamburger na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, naquele momento (1985) montada no Shoppping Fashion Mall, no bairro de São Conrado. Márcia vestia e demonstrava uma dupla camada de Não-Roupas, construídas a partir de sacos plásticos: uma não-roupa preta, sobre uma não-roupa transparente. Enquanto lia um poema (de sua autoria), Alex (vestido como homem-sanduíche) ia cortando a primeira camada de não-roupa (preta), revelando aos poucos a segunda camada (transparente): uma não-roupa que cobria mas não ocultava o corpo de Márcia, visível sob o plástico, em sua nudez performática. A presença de tal performance não autorizada num templo comercial da literatura (por mais culta que fosse a postura ultra-informada da dupla performática de vanguarda, ali não haveria espaço para eles) acabou por despertar a fúria do serviço de segurança do evento, culminando com um revólver apontado para a artista quase nua e seu *partner*, o poeta experimental; no dia seguinte, o acontecimento foi registrado nas páginas dos jornais, como mais uma daquelas efemérides exóticas que divertem leitores cansados. Acontece que a estilista homônima Márcia Pinheiro não gostou de ver um nome como o seu envolvido em fato tão escandaloso e tratou de enviar nota às colunas sociais, em que dizia: "Enquanto eu visto as pessoas, esta outra [notem o tom de desprezo blasé com que a socialite refere-se à artista avançada, afinada com seu tempo] tira a roupa". Claro: para evitar ter sua imagem associada à da famosa estilista, Márcia então realiza a operação de anexar um "x" ao nome, acoplando-se definitivamente à partícula indicadora de movimentação contínua, sempre atenta a alguma coisa não feita, a mais uma coisa para se fazer" (BASBAUM, 2003, p. 48).

[6] MÁRCIA X. Obras. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>. Acessado em: 29 mai. 2016.

plástico, plástico, metal e componentes eletrônicos), musealizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

> De indicador da ação sexual, confirmado por seu invariável estado de ereção, o pênis-fetiche ganha cores, adereços e, por vezes, formas humanas (braços, olhos). Depois objetificados pelo desmembramento, os pênis são deslocados para a assunção de novas identidades através de sua imiscuição com elementos cuja associação não seria imediata ou até mesmo cogitada (OLIVEIRA, 2014, p.21).

A outra obra é a "Os Kaminhas Sutrinhas", exibida em 1995, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, uma das mais importantes da artista.

Figura 3 - Obra Sem título, de 1992/2004, da série Fábrica de Fallus (pênis de plástico, metal e componentes eletrônicos). Coleção MAM-RJ. Foto: Vicente de Mello, s/d.

Figura 4 - Kaminhas Sutrinhas, 1995. Fonte: MÁRCIA X[7]

A obra "Kaminhas Sutrinhas", em que a artista desloca o uso inicial dos objetos, os brinquedos, de uma ordem íntima com as crianças, até então considerada por sua finalidade educativa utilizada como "conformação de uma conduta domesticada para a passagem das crianças ao mundo adulto", sendo ressignificado pela artista, passado a um "consumo útil desses objetos, o qual retira as crianças da ordem íntima onde se encontravam anteriormente e as insere no contexto profano das coisas" (OLIVEIRA, 2014, p.34), o que gerou reações de repúdio em alguns observadores, espectadores da obra.

[7] Ibidem.

> A arte de Márcia X atenua as funções pedagógicas dos brinquedos, revelando-lhes a ambiguidade através de vinculações com sexo e agressividade, por exemplo. Livres da necessidade de consumo útil (adestramento), os objetos infantis instilariam diversas sensações que reconduziriam seus espectadores à esfera mais intensa e íntima de cada um (Ibidem, 2014, p.34).

Segundo Silva e Stratico (2013), a artista propõe um "deslocamento transgressivo", fazendo "com que, juntamente com os objetos, sejam deslocados os significados e significações que os sujeitos mantêm com o mundo íntimo dos objetos". Esta perspectiva também é percebida na obra "Desenhando com terços" (2000-2003), na qual a "intimidade religiosa é confrontada com a intimidade do erotismo". Percebemos nos trabalhos de Márcia X "a possibilidade de reconstrução dos objetos, tanto daqueles que ocupam um lugar escuso na ordenação dos objetos de consumo, como também daqueles que são símbolo da fé religiosa" (Ibidem, p. 237).

No que diz respeito às performances realizadas pela artista Márcia X, a partir dos anos 2000, dentre elas a performance "Pancake", foram "uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção" (BASBAUM, 2003, p. 56). Nesta época, ela "volta-se à performance, mas sem romper com as questões que vinha trabalhando durante os anos anteriores" (OLIVEIRA, 2014, p.14).

Para Oliveira (2014), a performance *Pancake*, musealizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio, é composta por "uma série de ações corriqueiras que interagem com objetos de uso do dia a dia apresentados de maneira deslocada e repetitiva", onde "a crítica política e social direta, pública, articulada em discursos e objetos "agressivos", é substituída por uma atmosfera íntima, difusa e delirante, do não dito, semelhante às práticas rituais religiosas extáticas" (Ibidem, p.21).

Abaixo, seguem algumas imagens existentes no acervo do Setor de Pesquisa e documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

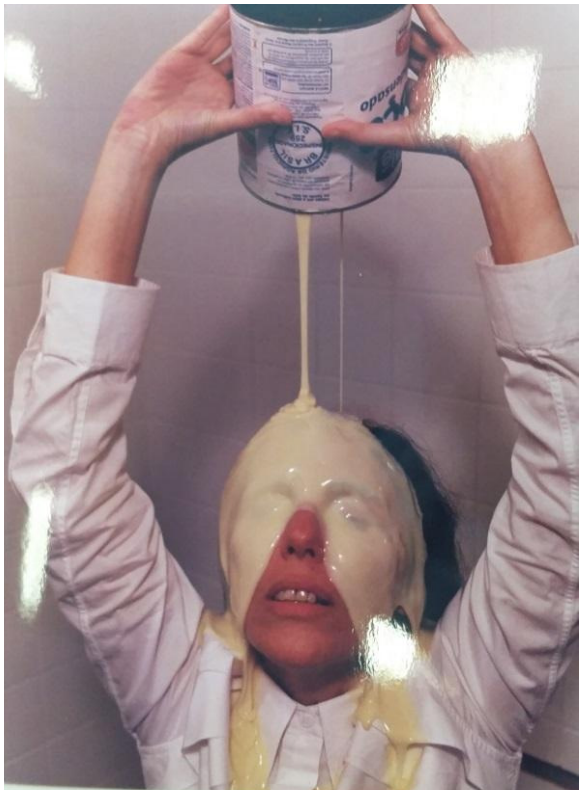

Figura 5 - Realização da performance 'Pancake', de Márcia X, em Orlância, 2001. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Setor de Pesquisa e Documentação.

A performance *Pancake*[8] foi encenada pela primeira vez em 2001. Consistira em despejar "quilos de leite condensado sobre sua cabeça formando uma espécie de *corpo-escultura*", misturando elementos masculinos como marreta, usada para abrir as latas de leite condensado moça, com elementos femininos como a maquiagem, ideia presente no título da obra, e a comida (OLIVEIRA, 2014, p.14). Segue a descrição do ato performático:

> Descrição: Em pé, dentro de uma bacia de alumínio (80cm de diâmetro), abro uma lata de Leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramo o leite condensado sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todas as latas. Em seguida abro um pacote de confeitos coloridos colocando o conteúdo numa peneira. Peneiro os confeitos sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todos os sacos de confeito. Os vestígios resultantes da performance permanecem em instalação. Material: 10 a 12 latas de Leite Moça, embalagem de 2,5 Kg. 7 a 10 pacotes de confeito miçanga, embalagem 1Kg.[9]

[8] O vídeo com o registro da performance "Pancake" está disponível em: <https://vimeo.com/62903273>. Acessado em: 23 jan. 2017. O referido vídeo, até o presente momento, não foi inserido ao acervo do museu, seja junto ao acervo museológico quanto ao arquivístico.

[9] MÁRCIA X. Obras. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>. Acessado em: 29 mai. 2016.

Para Luana Tvardovskas, a ideia da maquiagem remete ao fato do uso da maquiagem tanto servir para tornar mais belo quanto deformar, quando usada em excesso (TVARDOVSKAS, 2008).

4. Documentação da performance e sua exibição

Nesta pesquisa, foram analisados os documentos existentes no Setor de Museologia e no Setor de Pesquisa e Documentação. No Setor de Acervo Museológico, o que é preservado e documentado são os registros ou vestígios da performance, adquirida posteriormente pelo museu, sendo as peças catalogadas pelo museu as seguintes: blusa, saia, sandália, separador de dedos de borracha, bacia de alumínio, martelo e ponteira"[10]. Estes vestígios fizeram parte da instalação, resultante do ato performático.

Figura 6 - Realização da performance 'Pancake', de Márcia X, em Orlância, 2001. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Setor de Pesquisa e Documentação

[10] Informações fornecidas por pelo representante do Setor de Museologia do MAM do Rio (CALAÇA, Cláudia. Performance. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < moniquemagaldi@unb.br> 24 fev 2017).

No setor de Pesquisa e Documentação, responsável pelo acervo arquivístico, constam 43 fotos na Pasta "04. Pancake (Pasta 01)", localizada entre f-04-64-mx e f-04-63-mx, com registros da realização da performance, sendo a ordenação dos documentos aleatória, não seguindo a ordem de realização da performance. As imagens não trazem informação, por exemplo, se foram ou não realizadas no espaço do MAM, o que é fundamental para compreender a relação existente entre a imagem e a instituição. Na mesma pasta, existe outro conjunto de imagens, f-04-13-mx a f-04-63-mx, constando 51 fotografias, contendo a informação de que a performance registrada nas fotografias foi realizada em outro local. Constam também informações quanto a forma como a performance foi realizada.

> Em pé, dentro de uma bacia de alumínio (de 80 cm de diâmetro), abro uma lata de leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramo o leite condensado sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todas as latas. Em seguida abro um pacote de confeitos coloridos colocando o conteúdo numa peneira. Peneiro os confeitos sobre minha cabeça e meu corpo. Repito a ação com todos os sacos dos confeitos. Os vestígios resultantes da performance permanecem em exposição (MAM, 2013, p. 228).[11]

Além destas fotografias, consta, na pasta da exposição, a informação "Performance em outra instituição", contendo: uma (01) fotografia. Além disso, encontramos na mesma pasta: dois (02) itens do Boletim MAM; um Folheto com a programação do MM/ SP; um (01) Folheto "Frezone", do Parque Lage, datado em 24/07; um (01) Desenho (parece um cartaz feito à mão); e dois (02) itens do Folheto MAM. Na Pasta "04 Pancake (Pasta 02)", encontramos: 201 fotografias e 10 folhas de Folhas de contato, com imagens da performance.

Quadro 1 - Documentos existentes no Setor de Documentação e Pesquisa do MAM/RJ

Título	Data	Localização da documentação	Itens
Pancake	14 de setembro de 2014 Obs.: 13 anos depois da realização da performan-ce original ou primeira performance.	**Setor de pesquisa e documentação – Arquivo**	

[11] MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. *MARCIA X (Org)*. Rio de Janeiro: MAM/RJ. 2013. 300p.

04 . Pancake (Pasta 01)

f-04-64-mx a f-04-63-mx

Fotos (73)

Obs.:

1- Fotos de autoria de Wilson Montenegro;
2- Tratam-se de 73 fotos que registram a realização da performance, mas não traz informações se as referidas imagens foram registradas no espaço do MAM/RJ. Tal aspecto é importante, pois a performance foi exibida mais de uma vez, em espaços diferentes.
3- A numeração das fotografias não seguiu a ordem da realização da performance (ora a artista tem o corpo coberto por leite condensado, ora não)

f-04-13-mx a f-04-63-mx. Pancake

Fotos (51)
Foto “Performance em outra instituição”(01)
Boletim MAM (02)
Folheto com a programação do MM/ SP (01)
Folheto “Frezone”, do Parque Lage, de 24/07 (01)
Desenho (parece um cartaz feito à mão) – 01
Folheto “Moderno MaM (02)

Obs.:

1- Fotos de autoria de Wilson Montenegro;
2- Tratam-se de 73 fotos que registram a realização da performance, mas não traz informações se as referidas imagens foram registradas no espaço do MAM/RJ. Tal aspecto é importante, pois a performance foi exibida mais de uma vez, em espaços diferentes.
3- Existem duas sequencias de fotos na mesma pasta, organizadas separadamente.

	04.Pancake (Pasta 02)	
		Fotos (201) Folhas de contato (10) Obs.: 1.Folha de contato são folhas com várias imagens coloridas. Este termo é utilizado pelos técnicos da referida instituição .

Fonte: Desenvolvido pelos autores

É importante citar que os documentos existentes no Setor de Pesquisa e Documentação foram analisados pessoalmente pelos pesquisadores. As informações existentes no Setor de Museologia foram obtidas por correio eletrônico ou através de ligações telefônicas, o que aponta para o fato de determinadas instituições não compreenderem determinados setores como sendo voltados ao atendimento presencial de pesquisadores.

Em instituições assim estruturadas, seria importante disponibilizar as fichas catalográficas do acervo museológico aos pesquisadores, através da Internet ou Intranet, no próprio setor de Pesquisa e Documentação do museu, permitindo um acesso mais rápido à informação, o que poderia ser obtido mediante sistemas de informação que sejam desenvolvidos de forma concomitante, permitindo que informações sobre o arquivo, biblioteca e setor de museologia sejam recuperadas a partir de sistemas que dialoguem entre si, respeitando aos procedimentos de organização e processamento das informações específicas de cada área, seja da Museologia, Biblioteconomia ou Arquivologia. É possível encontrar sistemas de catalogação e gestão de acervos voltados para museus que atendam a tal expectativa. No caso aqui estudado, sistemas que permitam minimamente recuperar informações a partir da data, título do evento, título da obra e nome do curador, seriam fundamentais, pois reduziria o tempo de pesquisa e permitiriam uma maior precisão na recuperação das informações pelos pesquisadores.

Quanto às informações recebidas do Setor de Museologia do Museu de Arte Moderna do Rio, é possível saber que a aquisição dos itens, pelo referido setor, aconteceu no dia 28 de novembro de 2012. A doação foi feita pela mãe da artista, entregando ao museu os seguintes itens, hoje musealizados pela instituição “1 blusa de branca de manga longa com prega na frente; saia plissada branca; par de sandálias de couro; bacia de alumínio; duas peneiras de metal com aro de madeira;

três pacotes de separadores de dedos em borracha rosa na embalagem (não é de época)" [12].

Figura 7 - Reencenação da performance Pancake no MAM do Rio em 2014. Fonte: Festival Internacional de Artes Cênicas no Rio de Janeiro[13]

Na mesma ficha, é possível encontrar informações sobre instruções de montagem da performance:

> A instalação deve estar sempre acompanhada das fotos ou vídeo (que não está no MAM). Em pé, dentro de uma bacia de alumínio a artista abre uma lata de leite moça (2,5Kg) com uma marreta e um ponteiro. Em seguida, derrama o leite condensado sobre a cabeça e o corpo. A ação é repetida com todas as latas. Após a artista abre um pacote de confeito colorido (1Kg) depositando o conteúdo numa peneira. Ela peneira os confeitos sobre a cabeça e o corpo. A ação é repetida com todos os pacotes. Os vestígios da performance permanecem na exposição. Material: 10 a 12 latas de Leite Moça, embalagem de 2,5Kg. 7 a 10 pacotes de confeito miçanga, embalagem 1Kg. [14]

Consta também na ficha uma listagem de material de reposição composto por "peneiras e jogos de separadores de dedos na cor rosa"[15], informações sobre o estado

[12] MAGALDI, Monique. Setor de Museologia – MAM/RJ. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@unb.br> em 6 abr. 2017.

[13] "No dia 14 de setembro de 2014, a atriz **Karine Teles** assumiu a persona de **Márcia X** e realizou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) – 13 anos após a performance original" [PROCESSO CARNE] PANCAKE NO MAM. Disponível em: <http://tempofestival.com.br/instantaneo/processo-carne-pancake-no-mam/> Acesso em: 10 fev. 2017.

[14] MAGALDI, Monique. Setor de Museologia – MAM/RJ. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@unb.br>, em 6 abr. 2017.

[15] Ibidem.

de conservação destes itens, considerado bom, mas com pontos de oxidação na peneira. Foram incluídas também informações sobre os materiais necessários para a performance "bacia de alumínio, peneira, 10 a 12 latas de leite condensado (embalagem de 2,5Kg e 7 a 10 pacotes de confeito miçanga coloridos, embalagem de 1Kg)" [16], além de "ponteira, martelo, vestimenta e sandália. 2 peneiras e três jogos de separadores de dedos, rosa"[17].

Ao relacionar os documentos existentes no setor de Museologia ao setor de pesquisa e documentação do MAM do Rio - como vídeos e publicações sobre a obra - percebemos que os documentos correspondem ora aos itens utilizados na instalação (blusa; saia; par de sandálias de couro; bacia de alumínio; duas peneiras de metal com aro de madeira; três pacotes de separadores de dedos em borracha rosa na embalagem) ora aos registros feitos da performance (em fotografia, folhetos, desenhos) na primeira vez que ela foi executada pela artista, ambos remetendo ao ato performático antes de 2014, quando uma atriz reencenou a performance no espaço do museu.

Em algumas instituições museais, outros ritos de musealização são realizados, seguindo tendências contemporâneas de documentação. Em alguns casos, exige-se a documentação da reencenação, por muitas vezes realizada no espaço do museu que deseja adquirir os vestígios, registros provenientes da performance.

Este aspecto nos faz questionar sobre como musealizar e, consequentemente, documentar a arte efêmera, com início e término previstos. Em alguns casos, podemos encontrar a documentação da performance em arquivos ou centros de documentação enquanto documentação de evento ou exposição, uma vez que a performance, mesmo realizada individualmente, também pode ser compreendida ela mesma como exposição. Isso explica porque instituições museus podem apresentar registros de performances em arquivos, bibliotecas e setores responsáveis pelos acervos museológicos.

Os documentos sobre as performances são considerados como de grande relevância para a história da arte e, enquanto exposições, ajudam a estabelecer o que alguns autores como Glicenstein (2009), Greenberg (2009), Baião (2016), Altshuler (2009 e 2013) chamam de história das exposições ou campo da história da arte que

[16] Ibidem.
[17] Ibidem.

destaca as exposições que fizeram a História da Arte, corroborando para revelar, por muitas vezes, artistas e movimentos (OLIVEIRA, 2015, p.192).

5. Considerações finais

A não padronização dos procedimentos de documentação em museus brasileiros interfere na recuperação de informações sobre acervos relacionados à arte-performática, por muitas vezes sendo os seus documentos, vestígios preservados em setores diferentes de documentação em uma mesma instituição. Somado a isso, a compreensão de diferentes formas de registros, vestígios de performances - ora em vídeo, fotografias, ora a partir dos objetos utilizados em instalações realizadas, em algumas performances, após o ato performático – deve ser considerada, seja na documentação realizada em arquivos, centros de documentação, bibliotecas e setores responsáveis pela documentação de acervo museológico. Portanto, a criação de sistemas de informação que permitam cruzar dados entre estes diferentes setores de documentação, em cada museu, é fundamental.

Referências

ALTSHULER, Bruce. *Exhibitions that Made Art History*. v.1: 1863-1959 - Salon to Biennial. London: Phaidon Press, 2009.

ALTSHULER, Bruce. *Exhibitions that Made Art History*. v.2: 1962-2002 - Biennials and Beyond. London: Phaidon Press, 2013.

BAIÃO, Joana. Memórias de exposições: o projeto RaisExpo. *MIDAS* [Online], v.6, 2016. Disponível em: <http://midas.revues.org/969>. Acesso em: 19 dez. 2016.

BASBAUM, Ricardo. X: Percursos de alguém além de equações. *Revista Concinnitas*, n.4, p.48-57, 2003. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=43>. Acesso em: 23 nov. 2016.

BELLOTTO, Heloísa LiberaLli. Da gênese à função. O documento de arquivo como informação e testemunho. In:_____. *Arquivo, estudos e reflexões*. Belo Horizonte: UFMG, 2014a. p.161-174.

BRASIL. *Lei nº 11.904*, de 14 de Janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm>. Acesso em: 6 abr. 2017.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem:* criação de um tempo-espaço de experimentação. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011(Coleção Debates. Arte; 219).

CALAÇA, Cláudia. *Performance*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@unb.br> em 24 fev. 2017.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'Art*: Une Histoire d'Expositions. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GREENBERG, Reesa. 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web. *Tate Papers,* Issue 12 (Autumn), 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228p.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOUZADA, Heloisa Olivi. O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea. *MIDAS* [Online], v.7, 2016, Disponível em: <http://midas.revues.org/1130>. Acesso em: 20 jan. 2017.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Museu, informação e arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação. 85f. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998. Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Maria Nélida González de Gómez.

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

MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. MARCIA X (Org). Rio de Janeiro: MAM/RJ. 2013.

NASCIMENTO, Ana Reis. Performance.corpo.contexto: trajetos entre arte e desejo. 2011. 147f. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Linguística, Letras e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Orientador: Heliana Ometto Nardin.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio. Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. *Objetos do olhar*: história e arte. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015. p.65-76.

OLIVEIRA, Paola Lins de Oliveira. A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião. *Ponto Urbe* [Online], v.15, 2014. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/2245>. Acesso em: 29 jan. 2017.

RABELLO, Rodrigo. Prolegômenos para a construção do conceito documento arquivístico: Parte 1 - Da concepção essencialista e teórico-relacional. *Informação arquivística*, v.2, n.1, p.113, jan/jun., 2013. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/23026/1/Rabello_2013_Proleg%C3%B4menos.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 128 p.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera,* ano 3, n.4-5, 2003.

SILVA, Anna Paula da. Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição de obras nos salões de arte da Bahia. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2015. Orientador: Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

SILVA, Armando Malheiro da. *A informação*: da compreensão do fenômeno à construção do objeto científico. Porto: Afrontamento, 2006. Disponível em: <http://ancacid.yolasite.com/resources/Silva,%20Armando%20Malheiro%20da.%20A%20Informa%C3%A7%C3%A3o-%20Da%20compreens%C3%A3o%20do%20fen%C3%B3meno%20e%20constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20objecto%20cientifico.pdf> . Acesso em: 23 jan. 2017.

SILVA, Tatiane Cristina da; STRATICO, Fernando A.. O objeto e a imagem na performance de Márcia X. In: STRATICO, Fernando A. (Org.). *Performance, objeto e imagem*: escritos sobre os rastros de uma pesquisa. Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2013. p.233-266.

SMIT, Joahanna Wilhelmina. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, Marcus Granato; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer(Org). *Documentação em Museus*. Série MAST Colloquia, v.10. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p.11-23.

STRATICO, Fernando A. (Org.). *Performance, objeto e imagem*: escritos sobre os rastros de uma pesquisa. Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

TVARDOVSKAS, Luana. Arte: substantivo feminino. *Jornal da Unicamp*, Ed. 403 (4 a 10 de agosto de 2008). Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju403pag4.html>.Acesso em: 23 ago. 2016.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista. 2009. 123f. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2009. Orientador: Eduardo Ismael Murguia.

Data de recebimento: 06.06.2017

Data de aceite: 13.01.2018