

Tucumán ainda arde: a *performance art* e o 68 argentino

Tucumán still burns: performance art and the Argentine 68

Luiza Tenan Vitor¹

Resumo

Investigando os enlaces entre arte e política, o presente artigo se desdobra a partir do contexto político da Argentina durante a década de 1960, assim como da intensa produção tanto artística quanto intelectual dos artistas e ativistas responsáveis pelo movimento *Tucumán Arde*. Por meio de revisão bibliográfica e da consulta de arquivos e registros das manifestações, a pesquisa interpreta a memória e a experimentação de outras temporalidades como ferramentas potentes para contribuir com a construção de outras perspectivas e epistemologias decoloniais capazes de promover transformações culturais, históricas, sociais, éticas e políticas. O enfoque da análise se dá na performance de nome *Acción del Encierro*, proposta por Graciela Carnevale, para notar como questões inerentemente políticas são acionadas pela *performance art* e verificar a hipótese de que a cultura sessentista na América Latina se deu de maneira *sui generis* devido à configuração política autoritária instaurada na época.

Palavras-Chave: Argentina; Arte Contemporânea; Contracultura; Performance Art; Tucumán Arde.

Abstract

Inspecting the links between art and politics, this article unfolds from the political context of Argentina during the 1960s, as well as the intense artistic and intellectual production of the artists and activists responsible for the Tucumán Arde movement. Through bibliographic review and consultation of archives and records of the protests, the research interprets the memory and the experimentation of other temporalities as powerful tools to contribute to

¹ Graduanda em Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

the construction of other decolonial perspectives and epistemologies capable of promoting cultural, historical, social, ethical and political transformations. The focus of the analysis is on the performance called *Acción del Encierro*, proposed by Graciela Carnevale, to note how inherently political issues are triggered by the *performance art* and to verify the hypothesis that the sixteenth culture in Latin America took place in a *sui generis* way due to the authoritarian political configuration established at the time.

Keywords: Argentina; Contemporary art; Counterculture; Performance art; Tucumán Arde.

1 Introdução

Todo movimento artístico surge de uma base contextual histórico-social cuja estrutura está em alteração. Durante a década de 1960, o estilo de contestação social que se utilizava dos novos meios de comunicação em massa focava seus atos nas transformações dos valores, comportamentos e da consciência, urgindo pela busca de novos canais de expressão e almejando a transformação social como um todo através da tomada de consciência e dos muitos movimentos e protestos políticos.

Apesar de ter mobilizado todo o globo, os movimentos de contracultura se destacaram na Europa e América do Norte. À título de exemplo, o movimento *hippie*, que teve como marco principal o festival *Woodstock*; assim como movimento estudantil francês conhecido por *Maio de 68* e a *Primavera de Praga*, também em 1968, na Tchecoslováquia². Entende-se, então, por contracultura, a proposta de ruptura estética e ideológica, o movimento pela garantia de direitos civis.

Nesse ínterim, a ebulição cultural de ideais revolucionários também se deu na América Latina³. Dentre os marcos, está *Tucumán Arde*. Geograficamente localizado na província de Tucumán, no noroeste argentino, o movimento que tinha como pano de fundo as contestações levantadas pela contracultura, *Tucumán Arde*, foi uma performance artística coletiva organizada em 1968 por artistas argentinos nas cidades de Rosário e

² Ver mais em: COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (orgs.). Maio de 68. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

³ Ver mais em: SANTANA, Adalberto. 1968 em memória da América Latina e do mundo. In: Rev. mex. Ciência. político. soc vol.63 no.234 Cidade do México Set./Dez. 2018

Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182018000300177&script=sci_arttext>

Buenos Aires que reuniu documentos e imagens produzidas na província - onde a pobreza era crescente - além de trabalhos de cunho político e contestatório ao regime ditatorial e à emergência da doutrina neoliberal.

Impulsionados pela vontade de revolucionar a arte e a sociedade, o *Grupo de Artistas de Vanguardia* (GAV) da cidade de Rosário se posicionou em relação ao espectro político de seu tempo. Atuando não somente com o objeto artístico, os artistas atribuíram à produção engajamento político através de ações radicais que questionavam o circuito institucional da arte. Segundo Ana Longoni e Mariano Mestman, Tucumán Arde não foi um acontecimento isolado, foi parte de um contexto político e cultural que denominaram “itinerário de 68” (Apud PRANDO, 2020).

Assim, para além de um evento artístico foi um evento político produtor de uma arte que, baseando-se nos gêneros então emergentes de arte performática, instalação e acontecimentos, exige nova postura de seus espectadores e serviu de exemplo de manifestação que colocou o artista numa postura de historiador e antropólogo.

Na contemporaneidade, a discussão acerca da arte-política acaba se desdobrando na arte como mercadoria, consequência do fetichismo e da indústria cultural. Contrários à tendência de busca à uma utilidade para a arte, os artistas exercitam militância em benefício da crítica cultural apoiados na linguagem da arte contemporânea, que, em si, “configura-se como uma prática crítica da sociedade, concretizando provocações e sabotagens contra o sistema capitalista ou tornando artísticas as intervenções sociais que imprimem novos significados às atividades coletivas.” (CHAIA, 2007).

Questiona-se, então: o que confere status de arte a esse movimento naturalmente político? O presente artigo propõe uma leitura deste evento que ocupa o espaço que aproxima e distancia arte e política, entendendo que Tucumán Arde não só é parte essencial da história da arte argentina como também nos dá pistas para vislumbrar como processos criativos se entrelaçam com processos sociais e exponenciam questões que vão além do campo artístico.

O artista, com meios artesanais, confecciona um objeto material que é ao mesmo tempo objeto artístico e objeto de conhecimento. Nesse sentido, a arte ocupa uma posição intermediária entre a ciência - que imbuída de suas estruturas perfaz acontecimentos - e o mito - que elabora estruturas a partir do conhecimento. Ao reunir a

ordem da estrutura e do acontecimento a arte tem o papel de construir um conjunto que liga estrutura e acontecimento ao conhecimento científico e ao pensamento mítico.

Com o advento da arte conceitual e contemporânea na chegada da pós-modernidade, há uma pluralidade de formatos de produção artística que cria um campo de análise da arte sem bordas, sem critérios definidos. Assim sendo, o presente artigo preocupa-se com a forma documental da arte e busca aprofundar a relação entre a produção e a recepção da obra de arte - em especial, a *performance art* - levantando seus aspectos essenciais.

Ademais, a pesquisa investiga como se dá a inserção da obra no cenário artístico, sendo que as manifestações questionavam a institucionalização da arte. E, não menos importante, questiona: de que maneira a linguagem da performance evidencia a realidade política vivida pelo povo argentino?

Destaca-se, aqui, o papel da *performance art* como “resposta momentânea para questões recorrentes” dentre as questões, perguntas de cunho bio-poético e bio-político (FABIÃO, 2009). Por estar entre as artes visuais e as artes do corpo, a performance faz-se enxergar como força centrífuga que estabelece conexões entre categorias, linguagens e contexto, integrando o público nas ações e desdobramentos do espaço.

No primeiro plano do estudo da arte contemporânea bem como dos movimentos de vanguarda e contracultura⁴ da década de sessenta do século XX tomam espaço as manifestações europeias e norte-americanas. Tal leitura, que mantém a produção latino-americana encoberta pelo véu eurocêntrico, porém, é apenas uma das possíveis para a abordagem tendência artística surgida recentemente. Ao olhar para a história da arte, revelam-se de exímia importância os movimentos culturais e políticos ocorridos mundo afora na década em questão.

Ainda sobre a necessidade de se demorar ao olhar para o assunto, na maioria dos casos, o estudo social das artes aparece fundido a conjuntos amplos como cultura e sociedade, identidade e cultura, entre outros. Assim, em nosso continente o estudo da arte é comumente colocado como campo privilegiado da filosofia ou da história da arte, colaborando para que se mantenha certo silêncio da sociologia em relação às relações sociais que se formam e se cristalizam nas produções artísticas (FACUSE, 2010).

⁴ Ver mais em: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

Na América Latina, as manifestações artísticas em várias das suas linguagens constituem um exemplo de articulação entre arte e política. É cada vez mais necessário, portanto, abandonar a compreensão da arte como um espaço independente do resto das atividades sociais, visualizando-a como uma atividade própria da vida coletiva, como os artistas de Tucuman Arde propuseram.

2 Desenvolvimento

Autodenominados *Grupo de Artistas de Vanguardia (GAV)*, os artistas, trabalhadores e teóricos denunciavam as disparidades socioeconômicas entre a realidade da província de Tucumán e a propaganda militar da “Operação Tucumán” por meio dos trabalhos intervencionistas que traziam a tona a verdade sobre a falsidade da campanha publicitária de industrialização. Nas palavras de André Mesquita; “Os artistas criaram um circuito informacional e alternativo que desmascarasse a imagem mítica da realidade reforçada pela mídia de massas, apresentando os resultados políticos, sociais e econômicos reais de um projeto inviável de modernização do capitalismo argentino.” (MESQUITA, 2011).

Sobre a denominação vanguardista, destaco a obra *Mensaje en Di Tella* exposta em 1968 por Roberto Jacoby, artista e sociólogo argentino, na *Experiencias 68* no Instituto Di Tella Institute em Buenos Aires:

Vanguarda é o movimento de pensamento que nega permanentemente a arte e afirma permanentemente a história. Neste trajeto de afirmação e negação simultâneas, a arte e a vida foram se confundindo até tornarem-se inseparáveis. Todos os fenômenos da vida social se converteram em matéria estética: a moda, a indústria e a tecnologia, os meios de massa, etc. (JACOBY, 1997, p. 271).

Figura 1 - Mensaje en Di Tella



Fonte: <http://artjournal.collegeart.org/?p=5743>

A pesquisa se desdobrará a partir de alguns pilares; algumas considerações aos movimentos culturais incubidos de reivindicações que aconteceram mundo afora durante a década de 1960, o contexto político da Argentina e, por fim, a história e a produção tanto artística quanto intelectual dos artistas e ativistas responsáveis por “Tucumán Arde” com enfoque nas obras de Graciela Carnevale para corroborar a hipótese de que a cultura sessentista na América Latina se deu de maneira *sui generis* devido às tensões políticas vivenciadas.

O presente artigo propõe-se a olhar para a obra performática de Graciela Carnevale com os objetivos de (i) notar como questões inerentemente políticas são acionadas pela performance (ii) vislumbrar de que maneira a *performance art* incumbe-se de questionamentos sociais (iv) entender a memória e experimentação de outras temporalidades como ferramentas potentes para contribuir com a construção de outras perspectivas e epistemologias descoloniais capazes de promover transformações culturais, históricas, sociais, éticas e políticas.

Entendendo a arte como constante meio de questionamento dos valores em disputa durante a década de sessenta e às ideias de vanguarda e revolução como ideias-força na arte, questiona-se: de que maneira? através de que linguagens artistas latino-americanos contemporâneos criaram equivalentes, no campo do sensível, para situações de conflito em seus países?

Nesse sentido, a escolha do enfoque na obra da artista Graciela Carnevale (1942-) se deu pela forma assídua com que esta trabalha a questão da presença do corpo na obra de arte e, ao mesmo tempo, como sujeito político além de exponenciar com clareza, através da linguagem da performance, os questionamentos aos valores em disputa na época.

De mais a mais, o uso das imagens citadas no corpo do artigo assume funções distintas ao longo da escrita, não obedecendo a um padrão. Em alguns casos, a articulação acontece de modo mais sutil, em outros, as imagens servem como entrelinhas do texto, mesmo quando não há menção direta à elas.

1968, Cenário Argentino

A respeito do cenário do ano que não terminou⁵, jaz a questão: de que maneira o movimento sessentista é percebido no continente latino-americano? Em que cenário este se expressou?

Inicialmente, é no encontro com outras coisas singulares que o sujeito se constitui de subjetividade. Adotando a perspectiva espinosana para pensar o período da contracultura que eclode em 1968, tornar-se humano é um devir de encontros com outros semelhantes a nós - portanto, o subjetivo é necessariamente intersubjetivo. Assim, entende-se que não há transcendência entre indivíduo e sociedade. Nas palavras de Ana Luiza Saramago Stern; “a constituição do sujeito político se dá numa mecânica afetiva absolutamente imanente, na busca pela experiência de afetos comuns” (STERN, 2016, p. 107). Considerando a intersubjetividade, entende-se que a multidão é uma multiplicidade de singularidades.

Portanto, o processo de subjetivação é necessariamente intersubjetivo e os encontros com seus semelhantes - e, conseqüentemente, as trocas - são inevitáveis. Estes encontros vão determinar a constituição de um sujeito coletivo e seu *ingenium*

⁵ Referência ao livro *1968: o Ano Que Não Terminou* de Zuenir Ventura, publicado pela primeira vez em 1988.

coletivo. Ainda segundo Stern; “ao mesmo tempo que a potência coletiva da multidão se expressa de forma imanente como poder político e leis comuns ela é, também, um coletivo de ideias, hábitos, afetos” (STERN, 2016, p. 187) essa coletividade une e constitui um temperamento.

Assim, a despeito da alta inconformidade política e social, destaco que a década de sessenta ficou inscrita na memória coletiva como um período de grande efervescência cultural, modernização de pautas de vida e relativa prosperidade, sobretudo para a classe média e intelectual. Estas, antes muito censuradas durante o regime peronista, agora tinham um grande campo de ação pela frente.

No caso em questão, essa nova geração parte de uma onda mundial que questiona as relações entre capital, poder e saber. O ano de 1968 e as reivindicações feitas libertaram vozes: “a única chance do movimento é justamente essa desordem que permite às pessoas falar livremente e que pode desembocar, por fim, em certa forma de auto organização” (SARTRE; COHN-BENDIT, 2008, p. 40).

Na política, o contexto histórico-social argentino esclarece que os civis haviam, à época, acabado de conquistar maior liberdade de expressão - ainda que uma minoria não gozasse plenamente dela;

A “década” em realidade começou um pouco antes de 1960, em 1957 ou 1958, quando se normalizou a universidade e já se generalizava o retorno dos exilados. O êxodo econômico, contudo, seguiu produzindo o que se chamou o “brain drain” ou drenagem de cérebros. Essa perda, de qualquer forma, a seguir tomou proporções alarmantes com o golpe de Onganía, que parecia querer pôr fim à experiência de liberdades públicas no país, tratando de imitar o já anacrônico modelo de Franco (DI TELLA, 2011, p.251).

Durante a presidência de Arturo Illia, assumida em outubro de 1963, as restrições que pesavam sobre o peronismo foram eliminadas e as restrições eleitorais foram revogadas, habilitando a participação do peronismo nos comícios legislativos de 1965. Além disso, a proibição antes colocada ao Partido Comunista foi revogada e penalidades quanto à discriminação e violência racial foram promulgadas. No mesmo ano, as eleições legislativas levaram o Peronismo à vitória sobre a União Cívica Radical⁶.

Em junho de 1966, Arturo Illia é deposto e o general Julio Alsogaray se apresenta no despacho presidencial. No dia seguinte, assume o general Juan Carlos Onganía e então um golpe de Estado instaura a ditadura no país regida pelo Estatuto da Revolução Argentina.

⁶ Partido argentino membro da Internacional Socialista.

A ditadura autodenominada “Revolução Argentina” originada pelo golpe de julho de 1966 se estabeleceu não como governo provisório mas como sistema permanente. Simultaneamente, ditaduras militares permanentes análogas se instauraram em países do continente latino-americano (Brasil, Chile, Bolívia, Uruguai, Paraguai, etc.). De ideologia anticomunista e apoiada abertamente tanto pelos Estados Unidos da América quanto por vários dos países europeus, o governo argentino provocou alta inconformidade política e social, sucedendo-se no poder executivo os ditadores militares Juan Carlos Onganía (1966-1970), Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

É fundamental, no entanto, dar visibilidade aos acontecimentos supracitados e ao ativismo político que emergiu na década de 1960 por suas diferentes formas de mobilização e contestação social dessa época – questionamentos às formas de autoridade, valores e instituições do *establishment* por meio de protestos a favor da liberdade de expressão e de apoio a movimentos tanto ambientais quanto sociais utilizando de meios de comunicação em massa.

O que foi movido nas artes plásticas no mesmo período também foi crucial para questionar o governo em vigor. Nas palavras de Lara Carlini;

Muitos dos trabalhos conceitualistas latino-americanos contribuem para uma prática coletiva sensível às afetações postas em jogo, fazendo emergir uma dimensão da experiência na qual o papel da memória e a experimentação de outras temporalidades tornam-se imprescindíveis para que se perceba as relações de poder implicadas na construção dos discursos hegemônicos, deslocando o efeito de verdade que eles provocaram. (CARLINI, 2017, p. 3778).

Os artistas de Tucumán se conscientizaram sobre o que suas realidades nacionais requeriam e armaram-se com a arte de vanguarda para ir às ruas, propondo respostas aos acontecimentos de maneira poética e absolutamente representativa.

O caminho percorrido pelo movimento, suas motivações e repercussão

Para fins metodológicos, se desenha o seguinte trajeto a respeito do caminho percorrido pelo movimento; em primeiro lugar, a consagração das contestações, depois, a veiculação do movimento, a inserção deste no espaço-tempo em voga e, por fim, a multiplicação e cristalização deste. No caso em questão, a pesquisa investiga o *Grupo de Artistas de Vanguardia* da cidade de Rosário e a realização de *Tucumán Arde* para então aprofundar-se na obra de Graciela Carnevale.

Quanto às chamadas belas artes⁷, na América Latina as manifestações artísticas em várias das suas linguagens constituíram um exemplo de articulação entre arte e política. A partir daquele momento tornou-se cada vez mais necessário, portanto, abandonar a compreensão da arte como um espaço independente do resto das atividades sociais, visualizando-a como uma atividade própria da vida coletiva.

Faz-se claro, aqui, que a memória e experimentação de outras temporalidades servem como ferramentas potentes para contribuir com a atual construção de outras perspectivas e epistemologias descoloniais capazes de promover transformações culturais, históricas, sociais, éticas e políticas.

No ano de 1966, em julho, o crítico Jorge Romero Brest, então diretor do *Centro de Artes Visuales* do Instituto Di Tella, chegou à cidade de Rosário com o propósito de ministrar um curso de "Arte e estética". Segundo os jornais da época, a primeira aula seria dedicada ao tema "Visão de mundo pelo olhar da ideologia". Mas antes que ele pudesse falar, a sala foi ocupada pelos artistas participantes do Ciclo de Arte Experimental e então, Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo e Rodolfo Elizalde emitiram a seguinte proclamação (em coro): "Aqui estamos, Romero!"

João Pablo Renzi, dirigindo-se ao público, continuou:

Senhoras e senhores, informamos que se trata de um assalto à conferência de Romero Brest e que em seu lugar iremos falar, embora por muito pouco tempo, porque consideramos que as palavras não constituem um testemunho duradouro e eles podem ser facilmente deturpados. Em vez disso, o que queremos que você lembre é o próprio ato, essa pequena violência que perpetuamos ao impor nossa presença a você. E estamos aqui porque você veio para ouvir sobre arte e estética de vanguarda, e arte e estética de vanguarda é o que fazemos⁸.

Tal evento indicava o início de uma série de ações.

⁷A expressão corresponde às artes plásticas.

⁸ Disponível em <<https://www.lacapital.com.ar/senales/iexclaquiacute-estamos-romero-n265003.html>>

Figura 2 - Fotografia do “assalto à conferência de Romero Brest”. A fotografia mostra Jorge Romero Brest surpreso pela irrupção do *Grupo de Arte de Vanguardia* de Rosário interrompendo sua palestra.



Fonte:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2237%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Autodenominados *Grupo de Artistas de Vanguardia*, os artistas, trabalhadores e teóricos denunciavam as disparidades socioeconômicas entre a realidade da província de Tucumán e a propaganda militar da “Operação Tucumán” por meio dos trabalhos intervencionistas que traziam a tona a verdade sobre a falsidade da campanha publicitária de industrialização. Nas palavras de André Mesquita; “Os artistas criaram um circuito informacional e alternativo que desmascarasse a imagem mítica da realidade reforçada pela mídia de massas, apresentando os resultados políticos, sociais e econômicos reais de um projeto inviável de modernização do capitalismo argentino.” (MESQUITA, 2011).

Ainda sobre este circuito alternativo, Felipe Prando (2020) descreve o momento:

no mesmo 1968, artistas do Grupo de Arte de Vanguarda organizaram o Ciclo de Arte Experimental, uma mostra na qual, a cada 15 dias, uma pessoa do grupo expunha seu trabalho em um lugar que não era uma galeria tradicional, nem um museu. As exposições ocorreram em uma sala comercial com uma grande vitrine

aberta para a calçada. O objetivo era chegar a um público que não era o que ia ao museu ou às galerias. (PRANDO, 2020, p. 162-163).

Aqui, faz-se clara a colocação de Theodor Adorno em “*Crítica cultural e sociedade*”; “Sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele.” (ADORNO, 2001, p.9).

Em outubro de 1968, a cidade de Rosário, Província de Santa Fé amanheceu com cartazes colados em seus muros anunciando a *1ª Bienal de Arte de Vanguardia* que seria realizada entre os dias 03 e 09 de novembro na sede da CGT-A, Central Geral de los Trabajadores – de los argentinos. O anúncio por meio de cartazes era uma das etapas do trabalho artístico de Tucumán Arde.

Segundo Juan Pablo Renzi, artista essencial para o movimento, o programa de ação pautava-se em alguns itens: espalhar cartazes com o nome “Tucumán” pela cidade, sem nenhuma informação concreta; espalhar cartazes anunciando a primeira bienal de vanguarda da Argentina; levar um grande grupo de artistas da vanguarda de Buenos Aires e Rosário para Tucumán, a fim de fugir do foco de repressão das grandes cidades e organizar e internalizar os problemas da região; pixar a cidade de Tucumán com a frase “Tucumán Arde” e, por fim, retornar à Rosário e Buenos Aires para exibição dos materiais e imagens recolhidos⁹.

Figura 3 - Cartazes com a palavra “Tucuman” foram espalhados pela cidade.

⁹ RENZI, Juan Pablo. *Tucumán Arde*. Rosário, s.d ... Manuscrito. Disponível em: http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf. Acesso em: 13 de Outubro de 2020.



Fonte: <https://proyectoidis.org/tucuman-arde/>

Figura 4 - Entrada da sede da CGT Regional de Rosário.



Fonte: <http://archivosenuso.org/viewer/2339>

Figura 5 - Muro na cidade de Rosário pichado com as palavras “Tucuman Arde”.



Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1844>

Em 1968, o cenário artístico também enfrentava dificuldades após a censura da exposição “Experiências 68” pela polícia. Então, artistas e intelectuais reuniram-se em Rosário em um encontro intitulado “*Primeiro Encontro Nacional de Arte de Vanguarda*” com o objetivo de discutir o papel da arte e da cultura na sociedade e naquele encontro surgiu o projeto Tucumán Arde.

Em contexto de pobreza e repressão, os artistas foram capazes de unir arte e política numa ação real e efetiva. A “Declaração da Mostra Tucumán Arde na CGT de Rosário” descreve as ações do GAV como “uma criação estética como uma ação coletiva e violenta, destruindo o mito burguês da individualidade do artista e do caráter passivo tradicionalmente atribuído à arte” (GRAMUGLIO; ROSA, 1968, Doc. Eletrônico).

Destaca-se, aqui, o denominado “sistema de contrainformação”, empregado pelos artistas: eles produziram uma crítica direta aos usos da linguagem ao empregar “Tucuman arde” como nome da proposição. Segundo as autoras Mayra Corrêa Marques e Carmen Lúcia Capra (2019)¹⁰, “apropriaram-se de estratégias de comunicação tanto na militância política, quanto dos meios de comunicação oficial e publicitária, estes que justamente conduziam a informação pública. Pichações, adesivos e cartazes foram feitos e aplicados nas ruas, anunciando o evento artístico de múltiplas e alternativas maneiras.”

¹⁰ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1844>

Ademais, a problematização a respeito do sistema da arte feita coletivamente pelos artistas identificou insuficiências e apontou meios de atuação que conversasse diretamente com a situação social vivida diariamente pelos habitantes de Tucumán - fato que pondera de que maneira a edificação e consagração da arte contemporânea se desenhou de maneira excepcional no continente latino-americano.

Como constata Andrea Giunta, o conjunto de ações tinha “a exploração da interação das linguagens, a centralidade da atividade solicitada pelo espectador, o caráter inacabado, o valor dado ao processo de comunicação, a importância da documentação, a dissolução da ideia de autor e questionamento do sistema artístico e das instituições que o legitimam”. (GIUNTA, 2004, p. 372-373).

Aqui, a necessidade da arte para exponenciar as questões políticas faz-se clara. Nas palavras de Rancière; “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc.” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Reafirmando o laço entre arte e política, as obras conceituais e contemporâneas tornam a prática artística incumbida de atualidade e política, revelando a importância das ideias defendidas pelos artistas e formalizando a arte como forma de resistência. Conjugando arte, história e cotidiano esgarça os limites da arte e entrelaça-a ainda mais com a crítica social (CHAIA, 2007).

Ainda, o movimento expôs o desejo latente de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa. A realidade da província serviu como “um campo possível para a ação orientada à transformação da sociedade” (GIUNTA, 2004, p. 373).

Abordando as questões políticas que permeiam a cena artística contemporânea, a discussão pode ser vista como uma situação de *arte crítica* e *politização da arte*, concomitantemente. Ao traçar linhas teóricas e filosóficas entre arte e política, Miguel Chaia (2007) descreve a situação da arte crítica como “uma relação básica entre arte e política [que] se estabelece a partir de uma aguçada consciência crítica do artista, propiciando a um indivíduo ou a um pequeno grupo criar obras baseadas na sensibilidade social (...)”. Ainda, a arte aparece como forma de investigação que procura constituir um saber apto a compreender o mundo e sintetizar a realidade, deixando transparecer os caracteres filosófico, intelectual e analítico - aproximando o artista ao estudioso social ou até ao cidadão combativo. Em alguns casos da *politização da arte*, encontram-se situações de conflito ativado entre o artista/obra e a ordem estabelecida.

A cena sociopolítica latino-americana tornou-se durante a referida década um fomento de diversas pesquisas artísticas que tentaram gerar códigos interpretativos autônomos para a tradição acadêmica. Até os dias de hoje, a série de mostras de arte apresentadas por uma coleção de artistas argentinos cujo objetivo era expor os erros do governo argentino em Tucumán é considerado um dos eventos mais importantes da arte argentina.

As exposições de fotografias, artigos e pequenos vídeos coletados pelo grupo de artistas mostraram as dificuldades econômicas das pessoas que vivem em Tucumán. Como essas exposições eram uma denúncia do governo corrupto, atacando a poderosa e perigosa ditadura argentina da época, muitos dos artistas que ajudaram em Tucumán Arde permaneceram em segundo plano, não querendo colocar um alvo em suas costas ao proclamar sua participação nos eventos (BELL, 2014).

A artista em foco, Graciela Carnevale, formou-se na Escuela de Bellas Artes da Universidade Nacional de Rosario em 1964. Já no ano seguinte, participou do *Grupo de Arte de Vanguardia* (GAV) de Rosario, quando se uniu a artistas experimentais também recém-formados na Escuela de Bellas Artes e outros artistas já estabelecidos.

Em 1968, o GAV, que já tinha adquirido a reputação de grupo de arte de vanguarda extremamente dinâmico, fez uma mudança dramática quando o grupo estabeleceu o *Ciclo de Arte Experimental*, uma série de exposições organizadas a cada duas semanas, de maio a outubro, e cada uma delas proposta pelos membros do círculo. Para tal, Graciela

organizou a *Acción del Encierro*. A artista fez parte do GAV até 1969, quando o grupo se desfez.

A *Acción del Encierro*, traduzida como “Ação de Confinamento”, foi uma performance art que, através dessa linguagem, evidencia a realidade política vivida pelo povo argentino nas palavras do curador Jorge Glusberg, a ação do *performer* “aspira-se [...] a uma permanente conjugação entre vida e arte, onde os elementos aparentemente mais distintos são integrados.” (GLUSBERG, 2017, p. 107).

Performance: o corpo como obra de arte

No meio caminho entre as artes visuais e do corpo, a *performance art* é uma linguagem que abrange o teatro, a dança e as artes plásticas, sendo uma arte viva, que acontece em determinado espaço e que tem no tempo real do acontecimento sua mais potente diretriz. A origem etimológica do termo advém do francês arcaico “*parfournir*”, que traduz-se como “completar”, “suprir” ou “fazer completamente”.

Não é prioritário na pesquisa delimitar os horizontes da *performance art* ou abordar a história desta, mas percebe-se a necessidade de maior atenção aos atos performáticos durante *Tucumán Arde*. Segundo Eleonora Fabião (2009), “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes” dentre elas, “que corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política)”. Nessa acepção, o *performer* tem como matéria de sua arte a vida, tratando de evidenciar a mutabilidade do vivo e da vivência (FABIÃO, 2009, p. 238).

Segundo o verbete “performance” escrito pelo pesquisador e *performer* Renato Cohen, (2013) “partindo da investigação de suporte, das assemblages do corpo (body art), dos happenings que enfatizam o acontecimento e do uso de multimídia, a performance propõe modos inventivos num movimento anti *establishment* e antiarte”, e “a performance estende e desconstrói a tríade da linguagem teatral – atuante-texto-público –, incorporando a corporalidade e o teatro de imagens ao texto, alterando as relações de espaço-tempo convencionais”.

Dentre as primeiras experiências performáticas, esteve o grupo *Fluxus*¹¹. Sobre este, o curador de arte suíço Hans Ulrich Obrist afirmou que “a imprevisibilidade dos resultados, no contexto da arte, é o que torna o par conceitual instruções/performance tão fascinante: essa lacuna de incerteza entre o que se imagina que a peça seja ou deva parecer e a interpretação, as várias interpretações que se podem depreender das instruções.” (OBRIST, 2009, p. 91).

Nesse sentido, o corpo como obra de arte nos revela um poder simbólico que busca por emancipação e ampliação dos espaços de liberdade, contrários a um governo autoritário (CHAIA, 2007) e o traço semântico da *performance art* que interessa à demonstração de resistência à padronização do regime de percepção imposto pela sociedade pós-industrial diz respeito à exploração de imagens que renovam o estatuto da representação da realidade; à exposição de uma corporeidade visceral, intensa e imponderável entre ator e espectador acaba por fazer-se redefinir o papel do artista (autor), do espectador e dos protagonistas.

Em termos propriamente sociológicos, o contemporâneo Ervin Goffman define performance “como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes.”. Ainda;

O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada em outras ocasiões pode ser chamada de “parte” ou de “rotina”. Estes termos situacionais podem facilmente ser relacionados com casos de estrutura convencional. Quando uma pessoa ou um ator executa o mesmo papel para o mesmo público em ocasiões diferentes, quase que surge uma relação social. Definir papel social como encenação de direitos e deveres de um certo *status*, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais dos papéis, e cada um destes papéis diferentes podem ser executados pelo performer em uma série de ocasiões, para os mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas. (GOFFMAN, 1959 *apud* SCHECHNER, 2006).

Assim, entende-se de que forma arte e vida (no caso em questão, arte e política) se entrelaçam e se projetam na maneira como o espectador se envolve no ato da performance; “No caso da *performance*, o jogo de espelhos assume um degrau sem precedentes de opacidade artística. A plateia é, amiúde, confrontada com uma realidade

¹¹ Grupo de artistas estadunidenses, japoneses e europeus informalmente organizado em 1961 pelo lituano George Maciunas. Também visto como movimento, é caracterizado pela mescla de diferentes linguagens artísticas tais como literatura, música e artes visuais, além de precursor dos *happenings* e da *performance art*. Nas palavras de Jorge Glusberg (2017); “O Fluxus foi uma espécie de Dadá dos anos sessenta. Representou um momento decisivo na arte de vanguarda e marcou uma militância com todos os setores da criação artística.”.

insuportável envolvendo amputações, miséria, dor e degradação.” (GLUSBERG, 2017, p. 106).

Acción del Encierro, de Graciela Carnevale

De antemão, destaca-se a pluralidade de acepções sobre um todo que podem ser reveladas por uma obra só. O que foi exponenciado pela *Acción del Encierro*, de Graciela Carnevale, não deve ser visto sem-par. Como defende Bürger;

quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo algum se devem exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade. (BÜRGER, 2009, p. 39).

Para o autor, a “instituição arte” estabelece condições contextuais de recepção das obras em determinadas classes ou camadas sociais; ela “determina a função das objetivações culturais” (BÜRGER, 2009, p. 39).

No ano de 1968, a artista Graciela Carnevale apresentou a obra intitulada *Acción del Encierro* no âmbito da exposição Ciclo de Arte Experimental de Rosário organizada pelo Grupo de Arte de Vanguardia de Rosário. Baseando-se nos gêneros então emergentes de arte performática, instalação e acontecimentos, o trabalho foi participativo: Carnevale preparou o espaço da galeria em que aconteceria a performance cobrindo a parede de vidro na frente da galeria com pôsteres, isolando e confinando ainda mais os visitantes. Assim que os membros do público se reuniram no espaço da galeria, a artista saiu, trancando a porta atrás de si.

O propósito da ação foi mover os membros da audiência de um estado de aquiescência passiva para uma agência consciente: a única maneira de sair do confinamento era quebrando os vidros do local. O ato de quebrar o vidro e consequente autolibertação do público tiveram um significado particular na Argentina da época, vide situação política. Pouco depois da Encierro Action, a própria artista participou de Tucuman Arde.

É mister notar que ao expor sua própria audiência ao fazer performático, Graciela tornou os espectadores parte da própria obra de arte, evidenciando as questões citadas também para eles.

Durante os períodos de repressão política, a relação entre estética e política, e entre expressão privada e pública, sofre erosão e reconsolidação. Peter Bürger em sua

Teoria da Vanguarda (2009) aponta para a alteração das condições estruturais de recepção e distribuição da arte, cuja visibilidade se tornou possível com as vanguardas.

Inserida nessa base contextual alterada, o caso da *Acción del Encierro* de Carnevale exponencia a luta para se libertar do confinamento físico foi presumida como uma relação corolária com a luta contra a repressão política. No evento, nenhum dos participantes quis ou conseguiu quebrar o vidro de dentro da galeria trancada. Por sua vez, eles precisaram da ajuda de um passante que, ao se deparar com a situação, quebrou o vidro para libertá-los.

Ademais, de acordo com os escritos de Deleuze (2017), tomo como central a definição de Espinosa sobre corpo como via, meio, como uma entidade relacional e, por serem vias, são capazes de afetar e ser afetado. Daí, percebe-se a necessidade de maior atenção aos atos performáticos. Segundo Eleonora Fabião (2009), “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes” dentre elas, “que corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política)”. Nessa acepção, o performer tem como matéria de sua arte a vida, tratando de evidenciar a mutabilidade do vivo e da vivência (FABIÃO, 2009). Ao expor sua própria audiência ao fazer performático, Graciela brinca com a relação com o público, que enxergam representação e realidade se confundir.

Segundo Jorge Glusberg;

[...] a ação do performer sempre incorpora tanto um aspecto artístico quanto um aspecto físico. O homem, o corpo e o tempo são os verdadeiros protagonistas deste tipo de representação na qual cada elemento é manifestamente ativo. Nem sequer os espectadores são, numa situação de performance, elementos passivos. O tempo, fator determinante do trabalho, aproxima o devir (vir a ser) histórico do devir cotidiano” (GLUSBERG, 2017, p. 110).

E, ainda; “O *performer* e o espectador vão estar unidos transcendentemente e não através de uma fútil ou espúria troca de significados e mensagens que não efetue nenhuma comunicação.” (*ibidem*, p. 110).

Compreendendo as manifestações artísticas são parte essencial na construção do imaginário social de um locus, admite-se que ao mesmo tempo que o trabalho é determinado pelo social, pode desempenhar um papel importante na transformação do *status quo*. Nesse sentido, a obra de arte não simboliza a vida social diretamente, mas realiza um trabalho de ressimbolização:

Uma obra não está diante da realidade, [...] mas sim surge em uma relação que é sempre mediada por seus próprios instrumentos (linguagem plástica, literária, etc) e pelas formas que assume da história da humanidade e realidade empírica (LEENHARDT, 1985 - tradução minha).

Figuras 6 e 7 - Vista de fora da *Acción del Encierro* em Rosario, Argentina.



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/graciela-carnevale-el-encierro-confinement>

Em entrevista com o crítico e historiador Fabian Cerejido,¹² Carnevale declarou que um dos amigos da artista, que havia permanecido dentro da galeria com a multidão para monitorar suas reações, agrediu o passante bem-intencionado com um guarda-chuva. Aparentemente, ele estava com raiva porque o sujeito havia interrompido a apresentação antes que os membros da plateia chegassem ao estado de desespero necessário para forçá-los a entrar em ação.

Na mesma entrevista a artista também falou sobre sua intenção de induzir o público a uma "violência libertadora" exemplar. Mas, como resultado do tumulto que se seguiu, a polícia logo chegou e fechou a galeria.

¹² Disponível em:

<https://www.e-flux.com/journal/30/68167/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>

Em análise sobre a ferocidade da performance em pauta, o professor Grant Kester afirma;

[...] a destruição criativa tem um lugar bem estabelecido na história do modernismo. Esse gesto é tipicamente executado pelo artista para o benefício de um espectador, que pode se inspirar a imitá-lo ou reproduzi-lo em algum momento futuro. No caso de Carnevale, ela se retirou da cena criativa na esperança de que o próprio público tomasse uma atitude e destruísse a vidraça da galeria. (tradução minha) (KESTER, 2001).

Quanto ao corpo-sujeito como obra de arte, tomo a perspectiva que aparece em Foucault¹³ e em “A Dobra”, obra de Deleuze que ao observar os processos de subjetivação, notam que o sujeito é o limite de um movimento contínuo entre um dentro e um fora. Nesse sentido, o que faz a subjetivação não é menos do que suscitar acontecimentos ou engendrar novos espaços-tempo. (DELEUZE, 2017, p. 221).

Inseridos, então, num espaço-tempo de regime de controle contínuo em que a comunicação é cada vez mais instantânea e refreada, é preciso um desvio da fala que escape do controle. Assim, o papel do corpo como matriz de significados sociais e objeto de significação social é exponenciado pela performance na função de exteriorizar as mazelas políticas vividas pelos argentinos em 68.

Em complementaridade, é possível, olhando para o instinto do transeunte que quebrou os vidros, e, olhando para a intenção de Carnevale ao propor tal performatividade aos integrantes de dentro da galeria, notar como as pessoas se utilizam de seus instintos. Segundo a etnometodologia proposta por Harold Garfinkel (2018), esses instintos são como um espelho das referências retiradas do grupo, a partir da interação social realizada pela troca de informações existentes dentro do convívio social - o que reforça a ideia do corpo político ou do corpo como objeto de significação social.

No mais, o modo como essa troca de informações é realizada deve ser destacada: tais indivíduos se comunicam através da linguagem da *performance art*, queiram eles ou não.

Resgato, ainda, as percepções de Marcel Mauss¹⁴ a respeito da noção de pessoa como um ponto de encontro entre a noção de indivíduo psicológico e uma unidade social. A noção de indivíduo é também social e pode ser posta em contraste com a ideia de pessoa. Segundo o autor, é evidente que “jamais houve ser humano que não tenha tido o

¹³ Referência às teorizações sobre corpo e poder feitas pelo autor.

¹⁴ Ver sobre em: GOFFMAN, E. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

sentido, não apenas do seu corpo, como também de sua individualidade a um tempo espiritual e corporal” (MAUSS, 1974, p.211).

3 Considerações finais

Finalmente, alguns fatos abordados são notórios e dignos de revisitação. A começar pelo contexto histórico em que o movimento se edifica, nota-se que a ebulição de vontade de revolução e contestações sociais vociferadas pela população mundo afora efervesceu paralelamente à consagração da arte conceitual e contemporânea.

Nesse sentido, a arte é a expressão cultural de um povo e as diversas formas de manifestações artísticas existentes exprimem a vontade, como uma composição do caos, e moldam a cultura de determinado espaço-tempo. Segundo Jeudy; “É a arte que, por sua aventura, por suas extravagâncias, pelas rupturas operadas no tempo e no espaço, pela subversão exercida no que diz respeito aos tabus, gera um semelhante efeito de estabilidade.” (JEUDY, 2002, p. 28).

O princípio de grande parte das experiências estéticas dos anos 1960 era similar à proposta da *performance art* de exacerbar a exibição do corpo para dele extirpar todas as possibilidades de linguagem em sua compreensão. Na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade. Entender a linguagem da performance enquanto produto histórico-cultural é, no entanto, reconhecer esta como expressão cultural de um povo e também entender que não há corpo social que não interfira nas modalidades com que nós temos nossas experiências subjetivas dos nossos corpos.

Sublinha-se, ainda, que não há transcendência entre indivíduo e sociedade; não há poder que não constitua um corpo político-social (no sentido mais amplo do termo) e não há distinção entre corpo social e individual. Nessa perspectiva, o movimento *Tucumán Arde* interrompeu o curso do cotidiano, propiciando aos sujeitos distanciamento de seus papéis individuais normativos e o ensejo de repensarem a estrutura social.

Como observa Mikel Dufrenne; “O sujeito como corpo não é um evento ou uma parte do mundo, uma coisa entre as coisas; ele conduz o mundo em si como o mundo o conduz, ele conhece o mundo no ato pelo qual ele é corpo e o mundo se conhece nele.” (DUFRENNE, 2004, p.85).

Em composição, é mister a percepção de Glusberg (2017) ao demonstrar que as possíveis confusões surgidas da apresentação e representação da performance se devem ao fato de que a ação não existe porque o objeto é um signo, mas porque se torna um signo durante seu andamento. Sobre a literalidade do corpo, Thierry de Duve (1981) definiu a performance como a arte do “aqui e agora”, por implicar na co-presença - tanto do *performer* quanto de seu público - em um espaço e tempo reais.

A obra de arte cessa de existir uma vez que o performer e seu público se separam, por isso é dependente do *hic et nunc*, intransportável no espaço e não reprodutível no tempo. O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na performance três instâncias estão reunidas: uma instituição, um performer, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu lugar e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da performance. Não se pretende, portanto, que uma performance produza um objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, dança, ato, ou imagem; um conjunto sem regras que foi estabelecido chamar performance, por isso o fenômeno performance depende de uma nomeação, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp. (De DUVE, 1981, p.18)

Quanto aos enlaces entre controle e corporalidade, na perspectiva foucaultiana (FOUCAULT, 2017) sobre a implantação do poder nos corpos entende-se poder como um feixe de relações que se exerce de maneira assimétrica - está em todos os espaços - papel que atua sobre os corpos.

A motivação do coletivo se deu na necessidade de produção de uma cultura subversiva paralela à qual o governo se esforçava para recobrir a situação calamitosa em que a província de Tucumán se encontrava. A produção multidisciplinar e coletiva dos artistas de Tucumán criou um fenômeno cultural de características políticas que excederam os canais habituais das vanguardas que eles praticavam, contrariando as normas comuns e institucionalizadas de apresentação de trabalho de arte por meio de práticas com temporalidade particular, do uso de estratégias informais e democratizantes de divulgação, entre outras.

Nesse sentido, Dufrenne observa que;

O homem está no mundo como em sua pátria, mas ele não está como um objeto entre outros; como o objeto estético é, ao mesmo tempo, em-si e para-nós, assim o mundo está para o homem e o homem está para o mundo: é por ser, de algum modo, igual ao mundo que ele está também na verdade é que a verdade se define fundamentalmente como adequação (DUFRENNE, 2004, p.88).

O trabalho de Carnevale demonstra alguns dos temas centrais da prática artística de vanguarda da década de 60. A proposta do confinamento e a necessidade de romper a divisão entre o espaço da galeria e o mundo orienta a ação e ativa a visualização da repressão de um regime autoritário e induz o público espectador a tomar consciência de sua capacidade para a ação libertadora. Ao mesmo tempo, a *Acción del Encierro* provoca o espectador, que entra no espaço da galeria como cúmplice passivo do poder para então reconhecer de forma catártica sua forma própria de resistência.

Tucumán Arde e, especificamente, a *Acción del Encierro* evidenciaram a forma como a narrativa oficial do governo argentino escondeu informações que trariam problemas para a manutenção da ordem em voga. As informações e denúncias vinculadas à arte convocaram atenção reverberando até o presente.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001,
- BELL, Vikki. *The Art of Post-Dictatorship*. New York: Routledge, 2014.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARLINI, Lara Carpanedo. *Entre memórias e silêncios: as práticas conceitualistas da América Latina e seu projeto socioartístico de emancipação*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3772-3787.
- CHAIA, Miguel. *Arte e política: situações*. In: *Arte e política*. p. 13-41. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2007.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DI TELLA, Torcuato S. *História social da argentina contemporânea*. Brasília: FUNAG, 2011.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- DUVE, Thierry de. *La Performance hic et nunc*. Chantal, Pontbriand (dir.). Performances tex (e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme. Montreal: Parachute, 1981.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>
- FACUSE, Marisol. *Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible* In: Revista UNIVERSUM nº 25. vol. 1. 2010. Universidad de Talca. p. 74 a 82
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- GARFINKEL, Harold. *Estudos em etnometodologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. New York: The Overlook Press, 1959.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GRAMUGLIO; María Teresa; ROSAS, Nicolás. *Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario*. 1968. Disponível em <http://archivosenuso.org/viewer/2347>. Acesso em 02 de maio de 2021.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

JACOBY, Roberto. *Fragmento de Mensaje en Di Tella*. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro. Ano 2, 1997, n°6 Porto Alegre, nov. 1997, p. 271

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KESTER, Grant. *The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory*. 2001. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/30/68167/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>

MARQUES, Mayra Corrêa; CAPRA, Carmen Lúcia. *Tucumán Arde!: arte e política na América Latina*. In: *Revista ArteVersa*. 2019. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1844>

MAUSS, M. *As técnicas corporais: a noção de pessoa*. In: *Sociologia e Antropologia v. 2*. São Paulo: EDUSP, 1974.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Editora Annablume. 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 2*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2009

PRANDO, Felipe. *Tucumán Arde e a primeira bienal de arte de vanguarda*. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 159-183.

SCHECHNER, Richard. *What is performance?* In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & Londres: Routledge, p. 28-51.