

Editora

Luisa Angélica Paraguai Donati

Apoio

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001.

Conflitos de interesses

Os autores declaram que não há conflito de interesses.

Disponibilidade dos Dados

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Recebido

18 mar. 2024

Versão Final

15 jul. 2025

Aprovado

16 out. 2025

Performance arte: fenômeno informativo, semióforo e fabricação do imortal

Performance art: informative phenomena, semiophore and immortal's fabrication

Elisabete Gonçalves de Souza¹ , Ana Cláudia Lara Coelho Aranha² 

¹ Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Niterói, RJ, Brasil. Correspondência para: E. G. SOUZA. E-mail: <elisabetegs@id.uff.br>.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sistema de Arquivos, Seção de Projetos. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Artigo elaborado a partir da dissertação de A. C. L. C. ARANHA, intitulada "Happenings, performances e body art: tratamento arquivístico em instituições culturais". Universidade Federal Fluminense, 2020.

Como citar este artigo: Souza, E. G.; Aranha, A. C. L. C. Performance arte: fenômeno informativo, semióforo e fabricação do imortal. *Transinformação*, v. 37, e12130, 2025. <https://doi.org/10.1590/2318-0889202537e12130>.

Resumo

O presente trabalho discute a *performance* arte como um fenômeno informativo que mantém relações conceituais com as noções de semióforo e fabricação do imortal. Aborda as definições de evento, informação e evidência trazidas por Michael Buckland, os significados de *performance* arte dados por Renato Cohen, Amelia Jones, RoseLee Goldberg, Kristine Stiles e Peggy Phelan, a definição de semióforo proposta por Krzysztof Pomian, os conceitos de memória trabalhados por Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff e Paul Ricoeur, e a ideia da fabricação do imortal apresentada por Regina Abreu. Analisa a performance arte enquanto evento – fenômeno informativo, definido no âmbito do intangível (informação-como-conhecimento) –, podendo gerar produtos passíveis de recuperação em sistemas de informação (informação-como-coisa), que não substituem a obra, mas representam os vestígios de sua materialidade. Discute o conceito de semióforo e o paradoxo que a abordagem propõe no campo das artes e na fabricação do imortal. Conclui-se que a *performance* arte se coloca fora do circuito da utilidade, atua no nível do simbólico, apresenta múltiplas significações e só existe por meio da presença e ação do artista. Essa manifestação artística nega a permanência representada pelo objeto, realizando-se enquanto obra apenas no presente e, portanto, desafiando o trabalho de fabricação e manutenção da memória.

Palavras-chave: Documento. Evento. Informação. Manifestação artística. Memória social.

Abstract

It discusses performance art as an informative phenomenon that maintains conceptual relationships with the notions of semiophore and the fabrication of the immortal. It addresses the definitions of event, information, and evidence brought by Michael Buckland; the meanings of performance art proposed by Renato Cohen, Amelia Jones, RoseLee Goldberg, Kristine Stiles and Peggy Phelan, the definition of semiophore proposed by Krzysztof Pomian, the concepts of memory developed by Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff and Paul Ricoeur, and the idea of the fabrication of the immortal presented by Regina Abreu. It analyzes performance art as an event – an informative phenomenon, defined within the scope of the intangible (information-as-knowledge), which can generate products recoverable in information systems (information-as-thing), that do not replace the work but represent the traces of its materiality. It also discusses the concept of semiophore and the paradox that the approach presents in the field of arts and in the fabrication of the immortal. It concludes that performance

art is placed outside the circuit of utility, acts at a symbolic level, presents multiple meanings and exists only through the presence and action of the artist. This artistic manifestation denies the permanence represented by the object, realizing itself as a work only in the present and, therefore, presenting challenges for the processes of memory creation and preservation.

Keywords: Document. Event. Information. Artistic manifestation. Social memory.

Introdução

Quando pensamos em memória, uma série de palavras é evocada: passado, finitude, lembrança, esquecimento, retorno, história, recordação, perda. Tais termos trazem em si um misto de sentimentos, que podem ser positivos, negativos e/ou agridoces, dependendo da experiência individual. Mas a memória não se dá apenas no âmbito pessoal. Ela também se constrói coletivamente, por meio do discurso, da escrita, dos locais, dos objetos e de tudo o mais que possa ser utilizado para a transmissão e preservação de ideias e pensamentos. Nesse burburinho de vozes, onde a luta pela definição do que deve ou merece ser guardado é constante, vários atores interferem: o Estado, as elites, os movimentos sociais, os arquivos, as bibliotecas, os museus, os estudiosos e críticos de uma determinada área do saber, entre outros.

Quando tudo o que pode ser transmitido e guardado também pode tornar-se fonte de lucro, ou passível de manipulação, determinados grupos de artistas buscam resistir afastando-se da comercialização e das artimanhas que envolvem o mercado e o circuito das artes, propondo a efemeridade como forma de manifestação de suas obras. A *performance arte* é um evento, uma ação, um fenômeno informativo cuja ontologia subsiste no desaparecimento, permanecendo apenas nas memórias do espectador e do artista. Os registros que perpetuam essa manifestação artística não a substituem, apenas a evocam. A *performance arte*, enquanto ação, não se permite ser adquirida. A passagem do tempo possibilita somente que seja lembrada, rerepresentada, já que “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio” (Costa, 2002, p. 205). Essa efemeridade torna a *performance arte* um desafio para a noção de semióforo e para o desejo de posse das sociedades históricas onde a memória se cristaliza como narrativa unificadora em lugares de memória (Nora, 1993).

Assim, o objetivo deste artigo é fundamentar tais discussões, sobretudo ao relacionar memória e *performance arte*, entendendo essa manifestação artística enquanto fenômeno informativo, e propondo relações conceituais entre essa arte e as noções de semióforo e de fabricação do imortal, a partir de conceitos trazidos por Buckland (1991), Cohen (2002), Le Goff (1990), Nora (1993), Pomian (1984), Stiles (1996), entre outros. Utiliza-se como metodologia a revisão de literatura, sendo a pesquisa identificada como de caráter descritivo-analítico, tendo como objeto empírico relatos de *performances*, de modo a contextualizar a discussão entre o tangível e o intangível nos campos da Arte e da Ciência da Informação (CI). Este estudo amplia o escopo de investigação da CI, a partir da *performance arte*, manifestação pouco explorada pela área por apresentar desafios à visão tradicional de representação e preservação da memória atrelada ao tangível.

Memória, *performance arte* e efemeridade

São inúmeras as definições sobre memória, dependendo da área. Le Goff (1990) entende que é essencial conceituá-la e, por isso, propõe uma sumarização dos seus significados no campo científico, no que se refere à psicologia, neurologia, psiquiatria e áreas afins. A memória, enquanto “[...] propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”, evocando questões relacionadas tanto à memória histórica

quanto à social (Le Goff, 1990, p. 423). Ela está ligada ao processo de aprendizagem, permitindo “[...] não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (Le Goff, 1990, p. 424), mostrando o papel da inteligência nas atividades de organização dos seres humanos. Essa concepção de memória possibilitou sua aproximação com as ciências humanas e sociais, e o estudo de sua função social através da comunicação de informações (linguagens falada e escrita) sobre um objeto, na ausência deste (Le Goff, 1990).

Com relação à comunicação e à utilização dessas memórias, Nora (1993) diferencia as sociedades históricas das chamadas sociedades primitivas/arcaicas. As últimas seguiriam um modelo de “[...] memória verdadeira, social e intocada [...] integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado” (Nora, 1993, p. 8), uma memória viva e dinâmica, em contínua evolução:

[...] aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto (Nora, 1993, p. 9).

Já as sociedades históricas deixaram de habitar suas memórias (de viver a memória social, viva, eternamente presente). “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais [...] Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (Nora, 1993, p. 7). E, por isso, por ter uma memória histórica, atrelada ao passado, “morta”, as sociedades históricas precisaram constituir lugares de memória. A relação da história com a memória é, portanto, de oposição, sendo a história “[...] a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais [...]” (Nora, 1993, p. 9), ou seja, o conhecimento da memória relativizada.

Além de evocar um eterno presente ou remeter a um passado perdido, a memória se coloca como um terreno para as lembranças. Segundo Ricoeur (2007, p. 26), a memória está associada à lembrança, voltando-se para uma “[...] realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal”. Mas também abrange o esquecimento, que se torna importante justamente pela pretensão de evidência que a memória carrega. Tendo um caráter objetal, é uma memória-lembrança, em que o passado se diferencia do presente. Nesse sentido, tem-se uma fenomenologia da lembrança, que determina que esta: é múltipla e variável, enquanto a memória atua como um fundo para sua aparição, privilegiando os acontecimentos. Sobre a lembrança-acontecimento, “A ‘coisa’ lembrada é simplesmente identificada a um acontecimento singular, que não se repete” (Ricoeur, 2007, p. 42). E o acontecimento “[...] simplesmente ocorre. [...] No plano fenomenológico, [...] dizemos que nos lembramos daquilo que fizemos, experimentamos ou aprendemos em determinada circunstância particular” (Ricoeur, 2007, p. 42).

No entanto, as circunstâncias particulares de recordação se inserem no contexto maior da memória coletiva: “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós [...]” (Halbwachs, 2006, p. 30). A lembrança individual, portanto, expressa também o coletivo. E a memória histórica permite que um fato exterior, que deixou seu vestígio em um tempo e espaço determinados, mas não foi vivenciado pelo indivíduo ou grupo social, possa ser recordado (Halbwachs, 2006).

Para Le Goff (1990), o que sobrevive da memória coletiva é resultado de uma escolha efetuada pelos historiadores e pode se apresentar sob duas formas: monumentos e documentos. Ambas as

formas guardam as intenções de quem as elabora ou seleciona. E o autor acrescenta: “[...] o que transforma o documento em monumento [é] a sua utilização pelo poder” (Le Goff, 1990, p. 545).

O documento-monumento é uma ação característica das sociedades históricas, expressão das relações de poder entre os diferentes grupos sociais em sua luta pela manutenção da hegemonia. Por isso, só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao pesquisador usá-lo cientificamente. Avançando em sua reflexão, Le Goff explica que os documentos não são inócuos, mas sim resultado de uma montagem consciente ou inconsciente das sociedades que os produziram, e que possivelmente, durante sucessivas épocas, “[...] continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (Le Goff, 1990, p. 548).

No campo artístico nem todas as obras se manifestam como documentos tangíveis. Algumas usam linguagens efêmeras como a *performance arte*. Nesses casos, a retenção, a preservação e a difusão tornam-se uma questão para as instituições culturais (como os museus) tradicionalmente preocupadas com a tangibilidade das obras sob sua custódia:

A partir do século XX, paralelamente às categorias de obras tradicionalmente existentes, surgem no âmbito da arte contemporânea, objetos relacionais, obras percíveis, efêmeras, entre outras tipologias que problematizam a função do objeto no processo artístico. A arte passa a ser vista como um dispositivo de interatividade entre o artista, o espaço social e o espectador, e não mais como um suporte estático a ser contemplado. As obras podem se desenvolver através da relação com o tempo, com o espaço e por intermédio de quaisquer dos cinco sentidos, não sendo passíveis de geração de significado apenas por meio da contemplação. A obra de arte se constitui então como relação. Ao se transformar em processo, não só precisa ser vista, mas vivenciada, para que haja produção de novos significados. Esta nova concepção torna-se problemática para o museu de arte, que, originalmente, teve sua área de atuação desenvolvida em função do objeto material (Silva, 2011, p. 365).

Diferentemente das obras de arte objetuais, tangíveis, como esculturas e pinturas, a *performance arte* é marcada pela ação do artista, com ênfase no processo. Stiles (1996) a categoriza dentro das ações ao vivo (*live actions*), que abrangem tantas linguagens e formas que se torna difícil defini-las, englobando *happenings*, *body art*, rituais, eventos etc., e sendo reunidas pelos teóricos, em 1973, sob a expressão comum *performance art*. Esta é caracterizada, ainda, como “Frequentemente fora das relações de mercado, difícil de preservar e exibir, e desafiadora dos costumes sociais e da moral enquanto sustentadores de altos princípios éticos [...]” (Stiles, 1996, p. 694, tradução nossa)³.

Para Cohen (2002), a *performance arte* é uma expressão cênica, uma função da relação espaço-tempo, demandando alguma atuação presencial e situando-se no limite entre as artes plásticas e cênicas. O autor afirma ainda que “Cabe ao artista captar uma série de ‘informações’ que estão no ar e codificar essas informações através da arte, em mensagem para o público” (Cohen, 2002, p. 87). Enfatizando-se a *performance arte* pelo viés da *body art*, o corpo é entendido como a centralidade da obra, não apenas nos aspectos físicos, mas como o lugar do indivíduo na sociedade, “[...] em todas as suas identificações aparentes ou inconscientes, como raça, sexualidade, gênero, classe, entre outros [...]” (Jones, 1998, p. 13, tradução nossa)⁴, destacando a essencialidade da presença e da ação do artista. Já para Phelan (1997)

³ No original: “Often uncommodifiable, difficult to preserve and exhibit, and defiant of social mores and morals while upholding the highest ethical principles” (Stiles, 1996, p. 694).

⁴ No original: “[...] with all of its apparent racial, sexual, gender, class, and other apparent or unconscious identifications” (Jones, 1998, p. 13).

A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjectividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desapareição (Phelan, 1997, p. 171)⁵.

O ser da *performance arte* é sua efemeridade, o que se torna desafiador para as instituições culturais e as teorias da área da Documentação que trabalham a arte a partir da noção de objeto físico. Essa manifestação artística atua em uma lógica diferente da definida pela memória histórica, visto que valoriza o esquecimento e não a lembrança, e trabalha por meio da unicidade e não da reprodução. Diante dessas diferenças, pergunta-se: quais relações conceituais podem ser traçadas entre a *performance arte* enquanto obra artística, o conceito de semióforo e a fabricação do imortal?

Performance arte como fenômeno informativo

Assim como o termo “memória”, o conceito de “informação” também possui diversos usos e interpretações. A fim de propor uma definição pragmática do conceito, Buckland (1991) identifica três usos principais a partir do *Oxford English Dictionary*, que os divide em grupos: *information-as-process* (informação-como-processo), *information-as-knowledge* (informação como conhecimento) e *information-as-thing* (informação-como-coisa). No primeiro, a informação é entendida como comunicação, que altera o saber da pessoa que está sendo informada – a ênfase reside no processo de se obter conhecimento; no segundo, enfatiza-se o produto: a informação como conhecimento adquirido, que diminui as incertezas (mas também pode gerar mais incertezas); e, no terceiro, a informação é considerada uma qualidade, sendo atribuída a objetos como documentos e dados, os quais seriam informativos.

Dentro dessas classificações, o “evento” se enquadraria na “informação-como-conhecimento”, já que é intangível. Porém, as evidências produzidas seriam “informação-como-coisa”, por serem passíveis de recuperação em sistemas de informação (Buckland, 1991). Para o autor, o “evento” é um fenômeno informativo, cujas evidências existem nos objetos coletados, nas representações (fotos, filmagens, registros em geral) e na recriação do acontecimento. Contudo, tais representações são limitadas:

Espera-se que cada representação seja mais ou menos incompleta em algum grau [...]. Algo do original é sempre perdido. Há sempre alguma distorção, mesmo que seja apenas por incompletude. [...] Representações são feitas para a conveniência, o que [...] tende a significar facilidade de armazenamento, de entendimento e/ou de busca. [...] Representações normalmente são uma mudança de um evento ou objeto para texto, de texto para texto ou de objetos e textos para dados. [...] Detalhes adicionais relacionados ao objeto, mas não evidentes a partir dele, podem ser adicionados à representação, tanto para informar quanto para desinformar. [...] Representações podem continuar indefinidamente. [...] Por razões práticas, representações são normalmente (mas não necessariamente) resumidas ou menores do que o que está sendo

⁵ As citações dos textos de Phelan (1997) foram mantidas com a grafia original de Portugal.

representado, concentrando-se nas características consideradas mais significativas (Buckland, 1991, p. 358, tradução nossa)⁶.

Já a evidência é a “[...] informação, seja na forma de testemunho pessoal, na linguagem dos documentos, ou na produção de objetos materiais, que são dados em uma investigação legal” (Buckland, 1991, p. 353, tradução nossa)⁷. Além de informação, a evidência também se relaciona à compreensão, podendo mudar o conhecimento a respeito de um assunto. Ou seja, a classificação de uma “informação-como-coisa” depende de interpretação, é o observador que decidirá se determinado objeto pode ser considerado evidência de uma ação.

Nesse sentido, as evidências do evento elencadas por Buckland (1991) assemelham-se às geradas por uma *performance* arte: possíveis objetos utilizados durante a apresentação (itens coletados); fotografias, filmagens, entrevistas, relatos (representação); recriação da ação, ainda que não se possam reproduzir todas as condições ambientais. Exemplificando a aplicação do conceito “fenômeno informativo” a essa manifestação artística, convém citar uma *performance*. Em 2019, o coletivo brasileiro de arte “És Uma Maluca” – voltado a produção e experimentação artística – realizou uma *performance* em frente a Casa França-Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Programada e autorizada para acontecer na instituição, em interação com a instalação denominada “A voz do ralo é a voz de deus”, a ação foi proibida pelas autoridades. A própria instalação havia sofrido censura, pois, na primeira versão, trazia discursos do ex-presidente Jair Bolsonaro, em que ele enaltecia a ditadura. Após censura, o áudio com as falas foi substituído por uma receita de bolo e a obra pôde ser exposta. Como o governo estadual proibiu a realização da *performance*, após o fim da exposição, o coletivo artístico remontou a instalação na rua e, com o apoio dos espectadores, pôde realizar a *performance* que recebeu o mesmo nome.

Em “A voz do ralo é a voz de deus” (Figura 1), a artista Juliana Wähner deitou-se com as pernas abertas, próxima a um bueiro por onde pareciam escapar uma grande quantidade de baratas, dando a entender que os insetos estavam se movimentando em sua direção, se inserindo em seu corpo (Wähner, 2019). O ato é uma alusão ao conto “Baratária”, do escritor Rodrigo Santos, sobre uma mulher que foi torturada com a introdução de baratas em sua vagina, durante a última ditadura brasileira. Uma clara crítica ao período ditatorial, à tortura e à violência contra a mulher, o evento foi acompanhado pela presença da polícia militar do Rio de Janeiro, que tentou impedir sua realização, e de civis.



Figura 1 – “A voz do ralo é a voz de deus”, Juliana Wähner.

Fonte: Wähner (2019).

⁶ No original: “Every representation can be expected to be more or less incomplete in some regard. [...] Something of the original is Always lost. There is always some distortion, even if only through incompleteness. [...] Representations are made for convenience, which [...] tends to mean easier to store, to understand, and/or to search. [...] representations are normally a shift from event or object to text, from one text to another text, or from objects and texts to data. [...] Additional details related to the object but not evidente from it might be added to the representation, either to inform or to misinform. [...] Representation can continue indefinitely. [...] For practical reasons representations are commonly (but not necessarily) briefer or smaller than whatever is being represented, concentrating on the features expected to be most significant” (Buckland, 1991, p. 358).

⁷ No original: “[...] Information, whether in the form of personal testimony, the language of documents, or the production of material objects, that is given in a legal investigation” (Buckland, 1991, p. 353).

Retomando os conceitos propostos para “evento”, identificam-se na *performance* “A voz do ralo é a voz de deus”, as seguintes evidências: os objetos – seis mil baratas de plástico, bueiro, roupas e calçados usados pela artista – e as representações: fotografias, textos, vídeos.

A recriação do acontecimento, o terceiro tipo de evidência, parece não ter ocorrido. Não foi encontrada nenhuma informação sobre a recriação dessa *performance*. Recriar a ação, no entanto, não é incomum no meio artístico, como observado na obra “*Seven Easy Pieces*”, 2005, de Marina Abramovic. A artista rerepresentou sete *performances* datadas entre os anos 1960 e 1970. Uma delas foi “*Mise em Condition*”, realizada a primeira vez pela artista Gina Pane, em 1973. Nessa *performance*, Pane deita-se em uma espécie de cama de metal, por cerca de 30 minutos, acima de velas acesas bem próximas ao corpo, fazendo-a contorcer-se de dor (Jones; Heathfield, 2012).

A recriação também aparece como característica da *performance arte*, mesmo que não seja obrigatória:

A *performance* pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios (Goldberg, 2007, p. 9)⁸.

Assim, a *performance arte* parece preencher os requisitos para ser considerada um fenômeno informativo. Contudo, como relacionar a noção de evidência de um evento – fenômeno informativo – a de ontologia do desaparecimento na *performance*? O modelo conceitual proposto pela *International Federation of Library Associations and Institutions* (1998), retoma o conceito de obra como a entidade central do processo de representação documentária, empregando quatro entidades de análise: obra, expressão, manifestação e item. A obra é realizada, sendo expressa intelectual ou artisticamente, e se concretizando na manifestação. Sua materialidade, entretanto, extrapola a fisicalidade do suporte, relacionando-se aos contextos de produção e uso, e inserindo-se em uma rede de sentidos. No caso da *performance arte*, a realização/manifestação se dá através da expressão corporal do artista que, intangível e efêmera, é dotada de originalidade e unicidade (mesmo diante da possibilidade de uma recriação). Portanto, a obra (o ser da *performance*) não é passível de registro: apenas os vestígios, as evidências de sua manifestação e os documentos secundários a ela relacionados podem ser recuperados por um sistema de informação.

Ao se separar obra de evidência, o ser da *performance* não é negado: enquanto obra, continua a escapar ao registro. Tal fato, porém, não impede que suas evidências sejam capturadas, tratadas, preservadas e disponibilizadas pelas instituições culturais, para fins de difusão da informação e produção do conhecimento. Mesmo Phelan (1997, p. 171), contrária à entrada da *performance arte* no circuito das “[...] representações de representações [...]”, entende a importância de haver algum tipo de registro, desde que este respeite as pretensões ontológicas dessa forma artística, por meio de uma escrita também performática, voltada ao desaparecimento. É importante destacar, ademais, que há teóricos e artistas abertos à produção de registros. Jones (1998) afirma que uma *performance* pode ser realizada sem público, sendo documentada por fotografias e vídeos para posterior apreciação. Stiles (1996) argumenta que *performances* podem ocorrer sem testemunhas/documentação ou serem completamente registradas por diferentes tecnologias. Para Goldberg (2007, p. 10), a *performance* é ilimitada, “[...] uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados”. Portanto, apesar de uma teoria ontológica, na prática, as *performances* são definidas pelos próprios artistas, que decidem se o registro é vantajoso. Assim

⁸ As citações dos textos de Goldberg (2007) foram mantidas com a grafia original de Portugal.

como a definição do caráter informativo e memorável de qualquer acontecimento, que não decorre do ato de documentar em si, mas pela validação exterior (Frohmann, 2012), pelos quadros sociais, cujos pontos de contato expressam relações não só pessoais e afetivas, mas também de força e de poder, políticas e econômicas.

Semióforo, artista e *performance arte*

Semióforos são “[...] objectos que não têm utilidade” (Pomian, 1984, p. 71)⁹. Tal definição emprega-se em comparação às ditas “coisas”, consideradas úteis no âmbito do visível por permitirem consumação, obtenção de bens de subsistência, transformação de matéria bruta em itens de consumo ou proteção contra mudanças ambientais. Diferente das “coisas”, os semióforos “[...] representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura” (Pomian, 1984, p. 71). Assim, o uso de um objeto, em relação à atividade produtiva, orienta-se para o visível (maximização da função utilitária) ou para o invisível (semióforos). Mesmo que as duas orientações possam coexistir, “[...] são, todavia opostas na maior parte das vezes” (Pomian, 1984, p. 71). E essas orientações, assim como a classificação de algo em “informação-como-coisa”, dependem do observador:

Note-se que tanto a utilidade como o significado pressupõem um observador, porque não são senão relações que, por intermédio dos objectos, os indivíduos ou grupos mantêm com os seus ambientes visíveis ou invisíveis. Posto isto, nenhum objecto é ao mesmo tempo e para um mesmo observador uma coisa e um semióforo. Porque é uma coisa só quando é utilizado, mas então ninguém se diverte a decifrar-lhe o significado, e quando o faz, a utilidade torna-se puramente virtual. Embora coexistindo uns com os outros, os traços da forma que permitem que um objecto seja útil e aqueles que o fazem um portador de significado sugerem dois comportamentos diferentes e reciprocamente exclusivos. No primeiro caso, é a mão que põe o objecto em relação visível com outros objectos, também eles visíveis, em que este bate, ou toca, ou aflora, ou corta. No segundo, é o olhar prolongado por uma atividade de linguagem tácita explícita, que estabelece uma relação invisível entre o objecto e um elemento invisível. A coisa realiza-se enquanto tal modificando aquilo a que se aplica e consumindo-se a si própria. O semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar. Tiram-se assim duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objecto, menos utilidade tem, e vice-versa (Pomian, 1984, p. 72).

As obras de arte, portanto, se encaixariam na definição de semióforos, pois são expostas primariamente para contemplação, não para decoração. Mesmo as adquiridas por particulares, que poderiam exercer uma função decorativa em ambientes domiciliares, vão além de meros objetos decorativos, representando valores invisíveis – o bom gosto, as condições financeiras e o conhecimento do comprador. Apesar de entrarem no circuito comercial, a atratividade das obras de arte está, justamente, na sua falta de valor de uso.

O paradoxo é o seguinte: por um lado, as peças de coleção são mantidas temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, mas, por outro lado, são submetidas a uma proteção especial, sendo por isso consideradas objetos preciosos. E, com efeito, são-no, visto que cada uma delas

⁹ As citações dos textos de Pomian (1984) foram mantidas com a grafia original de Portugal.

corresponde a uma soma de dinheiro. Numa palavra, e é este o paradoxo, têm um valor de troca sem terem valor de uso (Pomian, 1984, p. 54).

Portanto, semióforos são objetos visíveis que fazem referência ao que não está acessível, que é superior e contrário ao utilitarismo – o invisível, definido como:

O que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo sui generis ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade (Pomian, 1984, p. 66).

Nesse sentido, as obras de arte são semióforos: remetem a algo superior, fazendo a intermediação entre os seus possuidores no mundo visível e o mundo invisível.

As atividades humanas também são semióforos, dividindo a sociedade em homens-semióforos, homens-intermediários e homens-coisas. Os homens-semióforos (reis, papas, presidentes etc.) são figuras centrais por exercerem atividades que representam o invisível, relacionado ao campo dos significados – os deuses, a sociedade, os antepassados. Por isso, se cercam de objetos semióforos que reforçam seu poder. Os homens-intermediários unem significado e utilidade, mantendo-se mais próximos dos primeiros, enquanto os homens-coisas mantêm pouca ou nenhuma relação com o invisível, sendo suas ações utilitárias. Dentro dessa hierarquia, o status do artista sofre uma mudança, principalmente no século XV, quando pinturas e esculturas tornam-se instrumentos que transformam o transitório em durável. A imagem fornece as condições para a permanência do invisível, enquanto representação (Pomian, 1984).

O artista aparece então como um personagem privilegiado na medida em que é capaz de vencer o tempo, não mediante um salto para a eternidade, mas no interior do próprio mundo profano, estando na origem de obras que são simultaneamente visíveis e duráveis [...]. É o que faz do artista um instrumento insubstituível do príncipe que aspira não só à vida eterna, mas também à glória [...] Só o artista, quer seja pintor, escultor ou gravador, lhes pode garantir uma duração. Num mundo onde o invisível se apresenta não tanto sob os traços da eternidade quanto sob os do futuro, a proteção das artes é um dever de qualquer príncipe que queira aceder a uma verdadeira glória (Pomian, 1984, p. 77).

Nesta hierarquia proposta, pode-se entender o artista como um homem-intermediário, que associa utilidade e significação: seu ofício está a serviço dos mecenas, a fim de criar semióforos que garantirão a permanência dos patrocinadores pela eternidade. Diante dessa perspectiva, a *performance arte* poderia ser considerada um semióforo por atuar no nível dos significados, situando-se fora do circuito da utilidade. Mas sua efemeridade nega o valor de permanência proporcionado pelo objeto semióforo. O *performer*, em sua ação, pode se oferecer ao olhar, mas não pode ser adquirido por pessoas ou instituições. A *performance arte* desafia não apenas os interesses dos homens-semióforos, mas a própria mentalidade da sociedade, em seu desejo de possuir objetos que remetam ao invisível¹⁰.

Abreu (1996) enfatiza a ação de perpetuação da memória e da imagem de uma pessoa ou grupo por meio da ocupação de espaços públicos, especialmente museus. A doação de conjuntos

¹⁰ Nessa instância, o objeto adquire um valor de troca, mesmo que não tenha um valor de uso. A troca se expressa como capital simbólico. No caso da *performance arte*, sua apropriação (utilitária ou simbólica) só ocorre quando a reduzimos à materialidade de seus vestígios, transformando-a, por meio do registro documental, em informação-como-coisa.

documentais, objetos de uso pessoal, retratos etc., que pertenceram a homens-semióforos não é um ato desinteressado, segundo a autora. Normalmente, antes de adentrar a instituição, o acervo já sofreu processos de avaliação pelo próprio titular e pela família, com a retirada de documentos que possam revelar intimidades ou situações que firam o perfil público desejado (Vianna; Lissovsky; Sá, 1986). A memória, nesse contexto, é “[...] construída item por item” (Abreu, 1996, p. 67).

No mundo moderno, em que o sujeito “[...] é o valor central, organizador do todo social, esse mesmo indivíduo tenderá, pois, a constituir-se no foco do sagrado. [...] No templo da Razão, a religião não foi banida, pelo contrário, ela manteve-se no culto do eu [...]” (Abreu, 1996, p. 99). A imortalidade, assim, não está mais relacionada à vida após a morte, mas ao presente.

É preciso salvar do esquecimento, do esfumaçamento provocado pela morte, individualidades tão ricamente elaboradas. O sujeito busca então a eternização na memória dos outros sujeitos, guardando e arquivando testemunhos evocativos de suas obras e realizações. Desse modo, acredita-se poder superar, ao menos em parte, a tragédia da mortalidade humana. A questão da imortalidade adquire sentido plenamente laico. Pois, durante muito tempo, a memória permanecia impregnada de um sentido religioso. Atribuía-se a imortalidade não aos indivíduos, mas, sim às almas individuais. Estas podiam sobreviver indefinidamente após a morte. Agora, não. Mais do que tudo, é o indivíduo em sua realização terrena, material que é preciso salvar (Abreu, 1996, p. 100).

Essa fabricação da imortalidade se dá através de várias estratégias, como o registro de feitos e realizações do indivíduo e a doação dos acervos às instituições de memória. Le Goff (1990) também assinala documentos e monumentos como materiais da memória coletiva, sendo os monumentos a herança do passado, e os documentos a escolha do historiador. Como remete ao invisível e permite a manutenção da recordação, o monumento é um semióforo, que se liga “[...] ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (Le Goff, 1990, p. 536).

Le Goff (1990) explica, ainda, que o documento escrito, para a teoria positivista, serve de prova, embasando o fato histórico. “O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo. [...] e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX” (Le Goff, 1990, p. 536). Com a Escola dos Annales, (originada pela publicação da revista “*Annales d’histoire économique et sociale*”; em 1929), a noção de documento se amplia, não se restringindo a fontes textuais, mas abarcando outros gêneros documentais, valorizando tudo que possa gerar informação, ser analisado e transformado em conhecimento.

Tal visão pode ser encontrada em Otlet (2018), cuja publicação “Tratado de documentação: o livro sobre o livro, teoria e prática” traz um conceito amplo de documentação, envolvendo os documentos propriamente bibliográficos (livros), os documentos gráficos (manuscritos, iluminuras, papiros, incunábulo, mapas, plantas, atlas, iconografias, estampas, gravuras, fotografias, desenhos, projeções, diapositivos, radiografias, cartazes, brasões, cartões postais, arquivos, música, moedas, medalhas etc.), os substitutos dos livros (objetos naturais, artificiais, com vestígios humanos, demonstrativos e de arte; reproduzidos – modelos e maquetes; instrumentos científicos; material didático; jogos educativos; disco fonográfico; filmes; documentos radiofônicos e televisivos; teatro; festas; liturgias; obras de arte etc.) e os que são resultado do registro de dados em qualquer forma referentes à administração pública e privada “[...] (correspondência, notas, relatórios, contas,

registros, inventários, listas e repertórios etc.)” (Otlet, 2018, p. 189). Suzanne Briet considera que documento é “[...] todo o indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (Briet, 2016, p. 1).

Mas, a atuação da Escola dos Annales não se resumiu a ampliar o conceito de documento. Seus fundadores passaram a denunciar a postura acrítica dos historiadores frente às fontes enquanto veículos da verdade, assim como a falta de percepção de que os documentos que existem, foram preservados e mantidos por ações humanas que interferem na perpetuação da memória através das gerações.

Dodebei (2011, p. 7), explicando o documento como objeto informativo, acrescenta que “[...] não é a forma, muito menos o conteúdo, que pode definir o que é um documento, mas o seu uso, ou seja, o efeito que provocou no indivíduo”. Significa dizer que o documento não nasce com a função de documento: esse valor lhe é atribuído pelas práticas sociais (Frohmann, 2008), sendo definido conforme as condições espaço-temporais:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (Le Goff, 1990, p. 545).

A compreensão de que a materialidade do documento, ou sua monumentalização (Le Goff, 1990), resulta da transformação sócio-histórica-cultural que atravessa as sociedades e que envolve não só elementos políticos, mas também simbólicos, permite ao pesquisador discutir o caráter social da informação e refletir sobre as relações de força (institucional, tecnológica, política e cultural) que perpassam a informação registrada nos documentos.

Portanto, os documentos-monumentos também são uma espécie de semióforo da memória coletiva, não do tipo que se expõe à mera contemplação, mas ao estudo. Essa transformação dos documentos em semióforos passa pela ocupação dos espaços públicos, disponibilizando o saber, antes restrito aos homens-semióforos, à sociedade, para difundir e criar consenso sobre quais objetos são dignos de se tornarem semióforos e qual memória, qual invisibilidade, deve ser cultuada (Pomian, 1984).

Diante da lógica da monumentalização da documentação, a *performance* arte torna-se desafiadora. A ocupação do museu pelo artista se dá por um período limitado, sem que a instituição possa se apropriar da obra. A imortalização do próprio artista e da obra ocorre, então, pela via secundária dos registros de ação, tornados documentos-monumentos. Os vestígios da *performance* arte possibilitam que ela seja abarcada pela memória histórica, permitindo a recordação. A obra *performance* é transformada em *performance*-documento.

Considerações Finais

Além dos artistas, museólogos, arquivistas e bibliotecários também lidam com informações sobre arte, através do tratamento dispensado à documentação da área: obras, arquivos de artistas, catálogos etc. Pretendendo compreender melhor a relação entre *performance* arte e informação, sugeriu-se a classificação da *performance* como um fenômeno informativo, separando obra de arte, objeto e evidência.

Com relação ao semióforo, constatou-se que a *performance* arte é paradoxal, preenchendo em parte os requisitos dessa função, já que tem como principal característica a resistência à inserção no circuito das trocas econômicas, atuando no mundo das significações. No entanto, a

efemeridade e a ênfase no processo, que dificultam sua comercialização, são aspectos que rompem com a permanência esperada dos semióforos.

Com relação à atividade enquanto semióforo, o *performer* se apropria desse papel, deslocando-o da categoria profissional (o artista a serviço dos mecenas) para a própria ação (o artista a serviço de si, da própria arte ou de quem ele eleja como público), deixando de ser um homem-intermediário para se tornar o próprio homem-semióforo, cuja atividade é atrelada ao invisível.

O artista da *performance*, ao eleger sua ação e seu corpo como semióforos, o faz nos próprios termos, rompendo com os limites impostos pelas instituições culturais e pela sociedade. É uma obra que não possui valor de troca, nem de uso. Mesmo quando contratados para realizarem *performances* em instituições culturais, os artistas não se tornam propriedade de seus contratantes. Apenas os registros e os possíveis objetos utilizados durante a ação podem ser adquiridos. Ademais, sua efemeridade nega a permanência trazida pela imagem, determinando o tempo enquanto intermediador entre o mundo visível e o invisível. Tornando-se homem-semióforo, o artista controla todo o processo. A fabricação do imortal só se torna possível pela transformação da *performance*-obra em *performance*-documento.

Referências

- Abreu, R. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro: Lapa: Rocco, 1996.
- Briet, S. *O que é a documentação*. Brasília: Briquet de Lemos, 2016.
- Buckland, M. Information as thing. *Journal of the American Society of Information Science*, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991. Disponível em: <https://ppggoc.eci.ufmg.br/downloads/bibliografia/Buckland1991.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- Cohen, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Costa, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- Dodebei, V. Cultura digital: novo sentido e significado de documento para a memória social? *DataGramaZero*, v. 12, n. 2, 2011. Disponível em: <https://scispace.com/pdf/a-biblioteca-publica-no-espaco-publico-estrategias-de-4dehblxr71.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- Frohmann, B. A Documentação rediviva: prolegômenos a uma (outra) filosofia da informação. *Morpheus*, v. 9, n. 14, p. 227-249, 2012. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4828/4318>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- Frohmann, B. O caráter social, material e público da informação. In: Fujita, M. S. L.; Marteleto, R. M.; Lara, M. L. G. (org.). *A dimensão epistemológica da ciência da informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação*. Marília: Fundepe; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 19-34. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/2008.978-85-98176-17-8.p19-34>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- Goldberg, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- Halbawchs, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- International Federation of Library Associations and Institutions. *Functional Requirements for Bibliographic Records: final report*. München: K. G. Saur, 1998. Disponível em: http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr_2008.pdf. Acesso em: 20 fev. 2024.
- Jones, A. *Body art: performing the subject*. Minneapolis (EUA): University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, A.; Heathfield, A. *Perform, repeat, record*. Bristol: Intellect; Chicago: University of Chicago, 2012.
- Le Goff, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

- Nora, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- Otlet, P. *Tratado de documentação: o livro sobre o livro, teoria e prática*. Brasília: Briquet de Lemos, 2018.
- Phelan, P. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 24, p. 171-191, 1997.
- Pomian, K. Coleção. In: Gil, F. (coord.). *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- Ricoeur, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- Silva, M. E. L. A arte contemporânea e o museu: desafios da preservação para além do objeto. In: Encontro de História da Arte, 7., 2011, São Paulo. Atas [...]. São Paulo: Unicamp, 2011. p. 305-309. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Mariana%20Estellita%20Lins%20Silva.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- Stiles, K. Performarce art. In: Stiles, K.; Selz, P. (coord.). *Theories and documents of contemporary art: a source book of artists' writings*. California: University of California Press, 1996. p. 679-694.
- Vianna, A.; Lissovsky, M.; Sá, P. S. M. A vontade de guardar: a lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo & Administração*, v. 10-14, n. 2, p. 62-76, 1986.
- Wähner, J. *A voz do ralo é a voz de Deus*. 2019. 1 fotografia color. Disponível em: <https://julianawaehner.allyou.net/9467399/a-voz-do-ralo-e-a-voz-de-deus#>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Colaboradores

Conceituação: E. G. SOUZA e A. C. L. C. ARANHA. Análise formal: Metodologia: A. C. L. C. ARANHA. Visualização: A. C. L. C. ARANHA. Escrita – revisão e edição: A. C. L. C. ARANHA. Investigação: A. C. L. C. ARANHA. Escrita – rascunho original: A. C. L. C. ARANHA.