



XXII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – XXII ENANCIB

ISSN 2177-3688

GT-1 – Estudos Históricos e Epistemológicos da Ciência da Informação

PERFORMANCE, DOCUMENTO E DOCUMENTO DE ARQUIVO: RELAÇÕES CONCEITUAIS

PERFORMANCE, DOCUMENT AND ARCHIVE DOCUMENT: CONCEPTUAL RELATIONSHIPS

Ana Cláudia Lara Coelho Aranha. UFF.

Elisabete Gonçalves de Souza. UFF.

Vitor Manoel Marques da Fonseca. UFF.

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: o artigo propõe aproximações entre os conceitos de *performance*, documento e documento de arquivo, a fim de identificar possíveis ligações entre esses conceitos nos domínios dos estudos da Documentação, da Ciência da Informação e da Arquivologia. Para tal, apresenta as definições desses termos a partir de teóricos da *performance* (Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Regina Melim e Renato Cohen), da Ciência da Informação (Michael Buckland), da Documentação (Suzanne Briet) e da Arquivologia (Heloísa Liberalli Bellotto, Ana Maria de Almeida Camargo e Bruno Delmas). Em seguida, aponta aproximações entre *performance* e documento por meio da definição de evento e das evidências que estes podem gerar. As aproximações com documento de arquivo se dão a partir da inclusão de objetos como evidências de caráter arquivístico. Também traz algumas visões de teóricos da arte sobre o papel dos registros nessa manifestação artística. Conclui-se que essas relações são pertinentes, pois permitem a percepção da *performance* como uma ação passível de registro documental e arquivístico, úteis para informar e auxiliar a produção de conhecimento sobre essa manifestação artística.

Palavras-Chave: *Performance*. Documento. Documento de Arquivo. Evento. Evidência.

Abstract: the article proposes approximations between the concepts of *performance*, document and archives, in order to identify possible links between these concepts in the fields of Documentation, Information Science and Archival Science. For this purpose, it presents the definitions of these terms taken from *performance* theorists (Peggy Phelan, Jorge Glusberg, Regina Melim and Renato Cohen), Information Science theorist (Michael Buckland), Documentation theorist (Suzanne Briet) and Archival Science theorists (Heloísa Liberalli Bellotto, Ana Maria de Almeida Camargo and Bruno Delmas). After, it points out approximations between *performance* and document through the definition of event and the evidences it can generate. The approximations with archival document are given from the inclusion of objects as evidence of archival character. It also brings some views of art theorists about the role of records in this artistic manifestation. It is concluded that these relationships are relevant, as they allow the perception of *performance* as an action subject to documental and archival records, useful sources to inform and assist the production of knowledge about this artistic manifestation.

Keywords: *Performance*. Document. Archival Document. Event. Evidence.



1 INTRODUÇÃO

As palavras são polissêmicas. Elas abarcam vários sentidos e remetem a conceitos que dependem de quem as utiliza e da intenção com que são empregadas. Mesmo em uma única área, um termo pode ser alvo de diferentes visões, exigindo que sua definição venha especificada (a tão empregada expressão “segundo autor tal”).

Performance, documento e documento de arquivo são conceitos que possibilitam diversas interpretações. O objetivo não é realizar uma revisão de literatura, e sim propor aproximações entre conceitos de *performance* e os de documento e documento de arquivo, a fim de identificar possíveis ligações entre eles nos domínios dos estudos da Documentação, da Ciência da Informação e da Arquivologia.

Ao pesquisar sobre *performance*, uma das definições consagradas é a da professora e filósofa Peggy Phelan (1997), para quem essa forma de arte é pura ação, não podendo ser reproduzida ou documentada, com o risco de ser comprometido aquilo que lhe é essencial. No entanto, os profissionais que trabalham com documentos sabem da importância dos registros das atividades nos mais diversos ramos de atuação.

Bruno Delmas (2010) explica que os documentos de arquivo permitem às pessoas se lembrarem do que já foi feito para poder agir, identificarem-se para existir e promoverem relações sociais, provarem para defender direitos e conhecerem para entender os atos dos outros. Buckland (1991) chama a atenção para o uso inicial da palavra, originada do verbo em latim *docere*, que unida ao sufixo *-ment* (denotando significado), traz para o documento o sentido originário de ensinar ou informar, seja uma lição, uma experiência ou um texto, sendo o documento a base material da informação. Briet (2016, p. 1) destaca que documento é “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual”, ou seja, é evidência em uma rede de sentidos.

Diante então do que parece uma contradição entre os objetivos e as identidades da documentação e da *performance*, entre a estabilidade e a efemeridade, que relações poderiam ser estabelecidas, do ponto de vista teórico, entre essa prática artística, o documento e o documento de arquivo? E quais seriam as vantagens que o ato de documentar poderia fornecer à *performance*?



O tema deste artigo volta-se assim para as possíveis relações entre a *performance*, o documento e o documento de arquivo, a partir de discussão teórica que terá como base os conceitos trabalhados por Renato Cohen (2002), Peggy Phelan (1997), Regina Melim (2008) e Jorge Glusberg (2013) – *performance*, Suzanne Briet (2016) e Michael Buckland (1991) – documento, e Bruno Delmas (2010), Heloísa Bellotto (2002) e Ana Maria Camargo (2003, 2009) – documento de arquivo.

Serão apresentadas, num primeiro momento, as definições referentes aos conceitos de *performance*, documento e documento de arquivo e, em seguida, realizadas aproximações entre eles. Após, serão elencadas algumas visões de teóricos da área artística sobre o papel dos registros para a *performance*. A conclusão apresentará um resumo das relações levantadas entre *performance*, documento e documento de arquivo, e da função dos registros, a fim de mostrar que as evidências (documentos) sobre a *performance* não a descaracterizam, mas sim participam da sua construção e colaboram com o conhecimento a seu respeito.

2 PERFORMANCE

Jorge Glusberg afirma que a *performance* é

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

Outro recorte associando o artista ao meio onde se realizará o trabalho é trazido por Cohen (2002), para quem as *performances* ligam a ação artística (no tempo) com o local que este ocupa – há uma ocupação tanto espacial quanto temporal do espaço em que se dará a ação. A *performance* é uma função da relação espaço-tempo, necessitando de alguma atuação ao vivo, situando-se no limite entre as artes plásticas e cênicas.

Dessas duas definições, depreende-se que a *performance* está associada ao corpo do artista, em uma apresentação que se dá no tempo e no espaço. Diferente de obras de arte acabadas e representadas por objetos, a *performance* se configura enquanto processo com destaque para o sujeito da ação.

A respeito do caráter ontológico da *performance*, Phelan defende que



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 sua subjetividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desapareição (PHELAN, 1997, p. 171).

Essa definição agrega mais um viés da *performance*, que diz respeito àquilo que é essencial, relacionado à sua identidade. Para a autora, a *performance* só existe enquanto está sendo executada, por isso seu ser reside no desaparecimento. Phelan (1997, p. 173) acrescenta ainda que é “pela presença de corpos vivos que a *performance* implica o real. [...] o facto de existirem espectadores acarreta um elemento de consumo: não existem restos; o espectador/observador deve tentar ingerir tudo”.

Porém, essa compreensão estrita não é compartilhada por todos. Para Melim (2008), a *performance* deve ser vista de maneira estendida, não se limitando apenas à sua relação com o corpo e com o tempo presente, sendo importante:

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

Melim segue explicitando sua ideia através de Stiles, para quem as

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

Nota-se que, diferentemente de Phelan, que possui uma visão essencialista, a proposta de definição de Melim para *performance* não descarta o uso de documentos, nem a realização de reproduções e registros sobre ela, pois se volta para o aspecto da



manifestação, e não da obra em si.¹ Por isso, ao usar as palavras de Stiles, situa essa manifestação registrada (documento), associada às ações, como uma forma híbrida de *performance*.

3 DOCUMENTO

Buckland (1991),² no artigo “*Information as a thing*”, dedica alguns tópicos para analisar o termo documento. Ele o coloca junto aos textos dentro da categoria “tipos de informação”, onde também acrescenta os dados e os objetos. O documento é uma coisa que é informativa e passível de ser recuperada em sistemas de informação.

O autor segue sua análise se perguntando “o que é um documento?”. Ele começa seu argumento com os chamados documentos tradicionais (mapa, livro impresso, página manuscrita) e passa a citar objetos que também contêm informações, como o globo terrestre, os modelos de locomotiva e as réplicas de navio em tamanho real. Todos esses apresentam capacidades informativas, representam algo.

Buckland continua explicando que o legado dos documentalistas foi dar ao documento um sentido genérico, ou seja, expandi-lo a tudo o que é informativo.³ Algo que a princípio não seria documento torna-se um se for processado para fornecer informação. Essa informação corresponde a uma categoria criada pelo autor e denominada “informação-como-coisa”, que seria diferente da “informação-como-processo” e da “informação-como-conhecimento” por pertencer ao nível do tangível. Buckland (1991, p. 352, tradução nossa) esclarece que “se você pode tocar algo ou medi-lo diretamente, então não é conhecimento, mas deve ser alguma coisa física, possivelmente informação-como-coisa” e ainda, que

¹ O “*Functional Requirements for Bibliographic Records*” (2009) retoma o conceito de obra como entidade central do processo de representação documentária. Uma obra se realiza, expressando-se intelectualmente ou artisticamente e se concretiza quando se manifesta. Sua materialidade extrapola a fisicalidade do suporte; relaciona-se com os contextos de produção e uso, o que nos permite inseri-la em uma rede de sentidos. É importante ressaltar que na *performance* a realização/manifestação se dá através da expressão corporal, tipo de linguagem que escapa ao registro, o que faz a obra ser sempre original e única. O que se permite registrar são os vestígios/as evidências de sua manifestação e os documentos secundários a ela relacionados, como fotografias, vídeos etc.

² Em anos posteriores, Buckland se aprofunda na visão de Suzanne Briet, alterando seu entendimento sobre documento. Para saber mais, veja os textos “*The centenary of ‘Madame Documentation’: Suzanne Briet, 1894–1989*” (1995) e “*What is a document?*” (1997) do autor.

³ Apesar dessa expansão do termo, Buckland (1991) não deixa de tecer uma crítica aos documentalistas quando, citando Rogalla von Bieberstein, diz que nos sistemas de recuperação da informação esses profissionais acrescentam somente os objetos-textos, o que situa a abordagem ampliada dos documentos no nível teórico apenas. Ainda assim, a teoria dos documentalistas permitiu a Buckland classificar o documento como um tipo de informação (informação-como-coisa) que pertenceria ao campo da Ciência da Informação.



“qualquer representação vem necessariamente em forma tangível (código, sinal, dado, texto, filme etc.)”.

Um dos autores que Buckland cita em seu artigo é Suzanne Briet. A análise da autora sobre o documento e sobre a influência que o uso tem sobre ele pode exemplificar o tratamento genérico que Buckland atribui ao legado dos documentalistas. No seu livro “O que é a documentação” Briet (2016) propõe a seguinte questão: uma estrela, um seixo ou um animal vivo são documentos? E ela mesma responde com uma negativa, fazendo, porém, a ressalva de que as fotografias e os catálogos dos mesmos e ainda os próprios objetos e seres, quando processados (reproduzidos, selecionados, resumidos, descritos, traduzidos, sujeitos a uma ordenação científica e ideológica) e disponibilizados para consulta, são sim documentos. O seixo e o animal vivo – um antílope, caso catalogados, seriam os documentos primários, e os documentos gerados a partir deles, secundários ou derivados.

Ao entender o documento como tudo que pode ser informativo, porém atrelado a uma existência física, tangível, percebe-se que para Buckland (1991) o documento, ao menos no âmbito da Ciência da Informação, precisa ter algum tipo de materialidade. O mesmo se dá com Briet (2016), para quem o documento (inclusive o simbólico), necessita de conservação e registro, ações que se dão em um determinado contexto, em uma rede de sentidos. Além da materialidade, não é possível ignorar a utilização do documento. Então, tanto a forma quanto o uso fazem o documento para esses autores.

3 DOCUMENTO DE ARQUIVO

Heloísa Liberalli Bellotto (2002) define documento de arquivo como aquele que, seguindo os princípios da proveniência (ligação ao produtor), da organicidade (arquivos refletem as atividades do produtor), da unicidade (caráter único relacionado ao contexto de produção), da indivisibilidade (preservação do conjunto documental) e da cumulatividade (arquivo como formação progressiva), serve como prova das atividades e funções do produtor/acumulador.

Ana Maria de Almeida Camargo (2003) estabelece outros traços marcantes, como a proximidade do documento com a ação que o originou, a monossemia e estabilidade de sentido (mesmo nas formas discursivas e discricionárias), a organicidade (ligação que o



documento possui com o conjunto a que pertence – contexto – razões de produção e condições de origem).

Ao analisar os arquivos pessoais, Camargo (2009, p. 28) explica que os documentos de arquivo não se distinguem de outros “pelo seu aspecto físico ou por ostentarem sinais especiais facilmente reconhecíveis”, sendo caracterizados pela “função que desempenham no processo de desenvolvimento das atividades de uma pessoa ou organismo (público ou privado), servindo-lhes também de prova”. E resume tanto os documentos pessoais quanto os institucionais como os que são afetados pelos seguintes postulados:

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

Percebe-se a partir de tais definições, que o documento de arquivo apresenta particularidades que o diferem dos documentos em geral. Apesar de ter em comum com os demais documentos o caráter probatório, o documento de arquivo não é identificado “por atribuição” e não é o usuário que decide olhá-lo sobre o prisma do arquivo. O que o caracteriza é a relação que mantêm com o contexto e o produtor e a criação para fins imediatos que ajudarão esse produtor (entidade coletiva, pessoa ou família) a cumprir suas funções e missão, dando suporte as atividades realizadas.

Delmas (2010) resume as funções do documento de arquivo em quatro fundamentais: provar, lembrar-se, compreender e identificar-se. Com relação à primeira, o autor afirma que todo documento de arquivo possui “um caráter de autenticidade e um valor probatório” que devem ser preservados (DELMAS, 2010, p. 21). A respeito da segunda, ele explica que a lembrança dos acontecimentos auxilia a tomada de decisões e ações a serem desenvolvidas posteriormente, além de garantir a eficiência dessas ações por meio da manutenção da experiência adquirida (continuidade administrativa, segurança ao preservar as experiências).

Sobre a terceira função, Delmas destaca a importância do documento de arquivo para a pesquisa histórica e científica, e como fonte de conhecimento para outras áreas, como a administrativa e econômica. E para a última – identificar-se – ele elenca a resposta às necessidades psicológica e moral, salientando que “o conhecimento de suas origens é



essencial para o homem” (DELMAS, 2010, p. 40). Esse uso dos arquivos em busca da identidade se intensifica principalmente na sociedade atual, que observa a perda da cultura baseada na memória oral.⁴

4 APROXIMAÇÕES ENTRE OS CONCEITOS DE *PERFORMANCE* E DOCUMENTO

Diante da abordagem ampla do documento que foi exposta até o momento, poderia se pensar que o caminho lógico seria apresentar a *performance* como um tipo de documento. Mas ao analisar as afirmações de Buckland e Briet, esse intento não se sustentaria.

Briet (2016) utiliza o exemplo do antílope para descrever o que ela chama de “fertilidade documentária”. A partir desse simples animal, uma série de acontecimentos poderiam gerar documentos. No entanto, a autora não parece cogitar os próprios acontecimentos como documentos. Citando Raymond Bayer, ela considera os acontecimentos científico e político como tendo uma “roupagem documentária”, ao se tornarem de conhecimento público. Seguindo essa lógica, poderia se deduzir que para Briet, mesmo se a *performance* se tornasse de conhecimento do público, sendo documentada de alguma maneira, ela teria uma roupagem documentária mas não seria necessariamente um documento.

Na relação entre os exemplos dada acima, é preciso esclarecer que um evento científico difere de um artístico, já que o primeiro exige testagem e comprovação, enquanto que o segundo, não. Também é importante explicar que os documentos não registram a *performance* em si (enquanto obra), mas sua manifestação, já que sua realização é sempre diferente a cada vez que acontece, conforme visto em Phelan.

A compreensão de “acontecimento” nesse contexto é importante porque Melim, Glusberg, Cohen e Phelan utilizam termos para descrever a *performance* que possibilitam interpretá-la por esse viés. Alguns destes termos são “ação”, “prática”, “expressão cênica” e “real”. Mas talvez uma melhor aproximação seria realizada através da palavra “evento”, que de acordo com o “*Art & Architecture Thesaurus Online*” (2022), é uma ocorrência em um determinado intervalo de tempo.

⁴ É importante salientar ainda que nem todos os grupos sociais se veem representados nos arquivos, assim como nem todos os acontecimentos são registrados. É necessário, portanto, reconhecer as limitações do documento de arquivo frente às funções destacadas.



Buckland (1991), ao abordar as características da informação que se aplicam à Ciência da Informação, considera o “evento” como um fenômeno informativo, cujas evidências existem 1) nos objetos coletados 2) nas representações do evento (fotos, relatórios de jornal, memórias) e 3) na recriação do evento. Assim, o autor vê o evento como “informação-como-conhecimento”, no nível do intangível, e as possíveis evidências geradas por esse evento como informação-como-coisa, no nível do tangível. O documento para esse autor é a informação-como-coisa, aquela que pode ser recuperada.

A respeito da “evidência”, Buckland (1991, p. 353) explica que “num certo aspecto a informação é usada como evidência do aprendizado – como base para a compreensão”. O conhecimento é afetado pelo que se apreende, mesmo que essa apreensão seja influenciada pela percepção pessoal. Na *performance*, o registro de suas evidências não é comprobatório da obra em si, mas indício da sua realização/manifestação em um determinado momento. E esses documentos gerados podem assumir um caráter pedagógico para artistas que querem rerepresentar a obra e para demais interessados.

Compreendendo, portanto, a *performance* enquanto evento, ela se encaixaria na classificação de Buckland como “informação-como-conhecimento” e as evidências geradas pertenceriam ao âmbito da “informação-como-coisa”. Porém, a fim de associar melhor a *performance* ao evento, convém descrever uma ação performática que gerou as três evidências propostas por Buckland. Melim e Glusberg descrevem uma *performance* realizada por Joseph Beuys em 1965 (fig. 1), na galeria Schmela, em Düsseldorf, intitulada “*How to explain pictures to a dead hare*”:

[...] durante três horas o público literalmente ficou do lado de fora, assistindo pela janela a Beuys com a cabeça recoberta de mel e folhas de ouro mostrando seus desenhos e pinturas ali expostos a uma lebre morta (MELIM, 2008, p. 15).

Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços, percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: ‘Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos ao seu estúpido racionalismo’, depois, continua explicando para o animal o significado das obras em exibição (GLUSBERG, 2013, p. 38).

Nessa *performance* nota-se a utilização de objetos (desenhos, pinturas, folhas douradas, mel e a lebre morta), que poderiam ser recolhidos por um museu, catalogadas e tratadas como evidências (Buckland), indícios (Briet) da atividade realizada, preenchendo o



primeiro nível de evidências de Buckland. Fotografias foram tiradas do evento, se enquadrando na segunda evidência descrita por Buckland, além da própria descrição do mesmo por Melim e Glusberg. Já a terceira evidência, relacionada à recriação, foi realizada pela artista Marina Abramovic em 2005 (fig. 2), no *Guggenheim Museum* em Nova Iorque. Abramovic, através do projeto “*Seven easy pieces*”, rerepresentou durante sete dias, por oito horas seguidas, *performances* das décadas de 1960 e 1970. Entre elas, a já citada de Joseph Beuys (MELIM, 2008).

Dessa forma, assim como Briet, a *performance* para Buckland também não pode ser vista como um documento, mas permite sua reprodução e recuperação em sistemas de informação caso apresente as evidências citadas. A *performance*, portanto, estaria mais atrelada à informação do que ao documento, sendo considerada intangível apesar da presença do corpo do artista, já que o próprio corpo e o evento não podem ser tratados de uma maneira documentária, presente em um sistema de recuperação, mas somente os registros acerca deles.

Figura 1 - *How to explain pictures to a dead hare*, Joseph Beuys.



Fonte: Mervyn Horton Bequest Fund (1997). Art Gallery NSW.

Figura 2 - *Seven easy pieces*, Marina Abramovic.



Fonte: Attilio Maranzano (2005). Sean Kelly Gallery, New York.

5 APROXIMAÇÕES ENTRE OS CONCEITOS DE *PERFORMANCE* E DOCUMENTO DE ARQUIVO

Camargo entende o documento de arquivo como aquele que possui um caráter evidencial congênito, ou seja, como o que prova as atividades do produtor desde sua



criação. Da mesma forma que a compreensão de documento é diferente quando aplicada na área da Arquivologia, a definição de evidência também não é a mesma que a de Buckland (Ciência da Informação) e a de Briet (Documentação).

A similaridade com Briet e Buckland está em que a *performance* não pode ser considerada um documento de arquivo. Já as evidências de sua manifestação (a lebre morta, o mel, as folhas douradas, a fotografia e os textos) serão considerados arquivísticos a partir da comprovação da ligação intelectual entre eles e outros documentos do fundo⁵ do artista ou do local onde a *performance* foi realizada, mantendo uma relação de organicidade e sentido.

Essa visão se coaduna com a de Delmas, que defende uma abordagem ampliada de documento de arquivo e afirma que:

mapas, plantas, esboços, gráficos, fotografias, documentos sonoros ou audiovisuais invadiram os arquivos e, mais recentemente, documentos digitalizados são seu prolongamento atual. Mas existem ainda, entre os documentos de arquivo, objetos cuja conservação apresenta dificuldades para os arquivistas, sejam eles documentos de arquivo por natureza, como as maquetes de arquitetos e urbanistas, ou então documentos de arquivo por destino, que preexistem à ação, como os desenhos e modelos que servem de prova nos processos de patente de invenções. Cito a notável exposição 'Objetos', organizada pelo Arquivo de Paris em 1993, onde foram apresentados 11.500 objetos que compõem as séries de desenhos e modelos de fábrica, de 1860 a 1910, do fundo do Tribunal do Trabalho de Paris. [...] Tais documentos não correspondem aos tipos tradicionais que se encontram nos arquivos, quase sempre associados ao gênero textual. Entretanto, cabem perfeitamente na definição científica e legal dos arquivos (DELMAS, 2010, p. 70-71).

Assim, esses elementos comprovam a manifestação da *performance* em um determinado local e tempo, podendo ser utilizados, como explica Delmas, para provar, lembrar, compreender e identificar.

6 VISÕES SOBRE O PAPEL DOS REGISTROS PARA A PERFORMANCE

A respeito da controvérsia entre a *performance* e os documentos, Melim (2008, p. 39) explica, citando Freire, que

a tão debatida efemeridade dos processos artísticos no período dos anos 1960 e 1970 levou muitos artistas à construção de informações artísticas

⁵ Fundo: unidade constituída pelo conjunto de documentos acumulados por uma entidade que, no arquivo permanente, passa a conviver com arquivos de outras (BELLOTTO; CAMARGO, 1996, p. 40). Conjunto de documentos de uma mesma proveniência (Arquivo Nacional – Brasil, 2005, p. 97).



em torno desses procedimentos: um esforço de torná-los materiais, no sentido de dar corpo ao invisível.

Se os próprios artistas da *performance* se apropriam de técnicas de reprodução e fazem uso de documentos para registrar e materializar seus trabalhos, a visão de Phelan parece ortodoxa e mais pertencente ao campo ontológico que ao fenomenológico. A própria autora, ao discorrer sobre a identidade da *performance*, admite que apesar da escrita alterar o evento da *performance*, ela não deve deixar de ser realizada. Ao invés de proibir o ato, Phelan (1997) sugere que a escrita seja entendida como um ato performático em si.

Cohen, em seu entendimento sobre o trabalho artístico, afirma 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. Essa codificação não implica limitação, mas, isto sim, retransformação através de outros canais. E retransformação, releitura são conceitos do momento. Trabalha-se com a redundância, com o reaproveitamento da própria arte através de uma outra ótica de observação (COHEN, 2002, p. 87).

Assim, os conceitos de retransformação e releitura da arte parecem se coadunar com as possibilidades de reprodução do mesmo.

Importa reconhecer que há dificuldades na área concernentes a essa reprodução ou representação por documentos. Heike Roms (2013, p. 36, tradução nossa), ao analisar os arquivos de artistas da *performance*, afirma que na história da arte as opções metodológicas para o registro dessa manifestação artística têm “[...] frequentemente sido centradas na questão da documentação (principalmente fotográfica) e em seu status problemático de evidência para eventos performáticos do passado”.

Roms (2013) também chama a atenção para as noções de autoria e autoridade das obras, questionadas por muitos artistas da *performance* (algumas obras são consideradas coletivas), afirmando que essas noções são caras ao arquivo, que este é “assombrado” pela questão da autoridade. Mas a autora alega que na maioria dos trabalhos dos anos de 1960 e 1970, a *performance* já excedia os confinamentos de um único evento ao vivo, pois continha a dimensão conceitual das ideias, que pode se manifestar também nos documentos sobre a *performance*. Roms explica aos artistas, pesquisadores e teóricos que

ao invés de lamentar o inevitável caráter de passado da *performance*, o arquivo nos encoraja a explorar a contínua presença da *performance* em nosso encontro com essas ideias [...]. É claro que esse encontro não será o mesmo que ver uma *performance* ao vivo, mas [...] o arquivo oferece um



lugar potencial para comprometimento que é mais completo que uma crítica acadêmica ou que uma reimaginação artística (ROMS, 2013, p. 37, tradução nossa).

A autora aborda ainda a materialidade do documento, dizendo que

sua carga erótica é bem teorizada e provavelmente reconhecida por qualquer um que abriu um arquivo de papéis ou uma caixa de velhas fotografias. Mas há também a carga intelectual, que emana das ideias que esses documentos prometem dar acesso. Essa carga, eu gostaria de propor, constitui um dos legados da arte da performance (ROMS, 2013, p. 37, tradução nossa).

Assim, tanto os registros, quanto os objetos e mesmo as recriações, ainda que limitados, funcionam como evidências, indícios, que possibilitam o acesso às *performances*, mantendo-as vivas por instrumentos que ativam a memória, e não pelo desaparecimento.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As seguintes relações entre a arte da *performance*, o documento e o documento de arquivo foram identificadas:

1) A partir da teoria de Buckland, a *performance* em si não poderia ser considerada um documento. Ela se encaixaria melhor na definição de evento e de fenômeno informativo, existindo no campo do intangível e sendo categorizada como “informação-como-conhecimento”. A realização/manifestação da *performance*, mesmo que não de maneira obrigatória (como esclarece Melim) pode gerar evidências classificadas como “informação-como-coisa”, possíveis de serem recuperadas em sistemas de informação e, portanto, consideradas documentos. Essas evidências são: objetos utilizados durante a ação, registros diversos da mesma, e a reapresentação/recriação da *performance*.

2) Briet, apesar de considerar documento como todo indício que, conservado ou registrado tenha o papel de representar ou de provar, e de entender um acontecimento científico ou político como tendo uma roupagem documentária, não cogita que tal acontecimento possa ser um documento em si. Portanto, a *performance*, enquanto acontecimento, não seria um documento.

3) De acordo com a visão de Camargo acerca do documento de arquivo, a *performance* também não poderia ser classificada enquanto documento. Ela seria compreendida como a manifestação da atividade do artista, e os “esboços, minutas,



rascunhos, originais, matrizes, negativos etc.” (CAMARGO, 2009, p. 29) seriam os documentos que comprovariam tais atividades.

4) Para Delmas, de igual modo, a *performance* também não poderia ser entendida como um documento de arquivo, mas as evidências da mesma (incluindo objetos), desde que analisadas no conjunto, com o intuito de compreender determinada atividade do produtor, podem ser consideradas como pertencentes ao arquivo.

5) Entende-se que a afirmação de Phelan se volta para a ontologia da *performance*, enquanto que a dos autores que destacam o papel dos registros para essa ação artística se volta para a sua manifestação. Em especial, para Melim, os documentos, ao registrarem as ações, ampliam a noção de *performance* como um tipo híbrido, ao invés de reduzi-la ou descaracterizá-la. A partir disso, os registros, objetos e demais indícios da *performance* são vistos como tendo valor para informar e produzir conhecimento, tanto para os artistas, quanto para o público leigo e especializado.

Assim, ainda que os processos de documentação não consigam dar estabilidade à *performance*, capturar seu ser, se limitando ao registro de sua realização/manifestação, têm sua utilidade ao garantir algum tipo de acesso a essa forma de arte, bem como a possibilidade da sua recriação. Trata-se de ver a documentação como um auxílio ao conhecimento sobre a *performance*, ao permitir o compartilhamento de seus indícios, mesmo após sua finalização.

REFERÊNCIAS

ART & ARCHITECTURE THESAURUS ONLINE. Full Record Display. *Events (activities)*. [S. l.]: Getty, 2022. Disponível em: <http://vocab.getty.edu/page/aat/300069084>. Acesso em: 20 maio 2022.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BELLOTO, Heloísa Liberalli; CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – núcleo de São Paulo, 1996.

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

BUCKLAND, Michael. Information as thing. *Journal of the American Society of Information Science*, New Jersey, U.S, v. 42, n. 5, p. 351-360, jun. 1991.



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

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Sobre o valor histórico dos documentos. *Revista do arquivo do município de Rio Claro*, Rio Claro, n. 1, p. 11-17, 2003.

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

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

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

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS (IFLA). STUDY GROUP ON THE FUNCTIONAL REQUIREMENTS FOR BIBLIOGRAPHIC RECORDS. *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 maio 2022.

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

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

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