A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião

Paola Lins de Oliveira

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2245>

DOI: 10.4000/pontourbe.2245

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Paola Lins de Oliveira, « A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião », *Ponto Urbe* [Online], 15 | 2014, posto online no dia , consultado o 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/2245> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2245

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 Maio 2019.

© NAU

A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião

Paola Lins de Oliveira

O pensamento das religiões instituídas pretende revelar o secreto. O pensamento da arte é outro em relação ao enigma. Ela não é reveladora, mas ativa.

É o trabalho da arte que nos tempos e espaços cambiantes pensa ativamente o real como segredo ou como enigma. A arte é um pensamento irreligioso do sagrado. Marc Le Bot (apud Bulhões, 1997: 49,50)

- ¹ Em abril de 2006, dois meses após a estreia da exposição “*Erotica – os sentidos na arte*”, no Rio de Janeiro, uma de suas obras é retirada da mostra. “Desenhando com terços”, um fotograma que apresenta dois pares de terços unidos em duplas formando dois pênis entrecruzados, é de autoria da *performer* e artista plástica carioca Márcia X.. A imagem participava da mostra exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, e se tornou objeto de grande debate público¹ após ser retirada por ordem do conselho diretor do banco, em resposta a inúmeras reclamações de católicos e a apresentação de uma notícia-crime contra o centro cultural. O argumento de ofensa religiosa utilizado pelos católicos envolvidos no episódio se baseava na separação estrita entre o valor sagrado do objeto religioso e o sentido profano que a artista confere a ele ao aproximá-lo do órgão sexual masculino. Do outro lado, artistas defendiam o direito de Márcia X. à liberdade de expressar sua crítica iconoclasta contra o conservadorismo religioso que opõe o sagrado às dimensões mais cotidianas da vida, sobretudo à sexualidade.

Desenhando com Terços²

- 2 A controvérsia pública em torno da exibição da obra “Desenhando com terços” pode ser percebida como um momento-chave na trajetória de uma artista dedicada à manipulação não convencional de elementos que remetem à sexualidade, infância, religião, feminilidade, entre outros temas. Apesar do desfecho negativo resultante da retirada da obra da mostra, dois efeitos podem ser tomados como consequências positivas para a obra de Márcia X.. Em primeiro lugar, ressalta-se o intenso debate promovido e noticiado pelos jornais e outros meios de comunicação (destacando-se os espaços eletrônicos) não somente em torno dos temas trabalhados pela artista em “Desenhando com terços”, mas também sobre como todas as questões ultrapassam a obra e tocam nas relações entre arte, religião, sexualidade e sociedade. Nesse sentido, se o “papel” da arte é suscitar discussão e provocar transformações, como indicam muitos argumentos em jogo, podemos concluir que “Desenhando com terços” é uma obra bem-sucedida. O segundo efeito positivo diz respeito ao aumento da visibilidade da obra de Márcia X.. Tal fato é levantado em diversos comentários, preocupados principalmente em ressaltar a ineficácia da retaliação dirigida à “Desenhando com terços”, pois como afirma Alfredo Nicolaiewsky, autor de uma obra também sob a ameaça de ser retirada de “*Erotica*”, referindo-se aos católicos mobilizados na querela: “O que esse pessoal conseguiu fazer foi tornar a obra de Márcia e a minha conhecidas no país inteiro. Me parece que o tiro saiu pela culatra”³.
- 3 Inspirados na constatação da visibilidade direcionada à “Desenhando com terços” durante a controvérsia, procuraremos recompor as trilhas que conduzem a obra ao conjunto mais amplo da produção de Márcia X.. Desta forma, pretendemos simultaneamente mapear sua trajetória e as questões principais com as quais dialoga, e observar como se dá o rendimento da questão relativa à religiosidade e ao sagrado.
- 4 Para isso, adotamos a perspectiva metodológica de Appadurai (1986), que propõe observar as coisas como “atores sociais” capazes de provocar movimentos e discussões que influenciam e transformam realidades. “Desenhando com terços” provocou um debate intenso que fomentou uma revisão dos limites entre arte contemporânea e religião, entre outros temas. Entretanto, propomos aqui uma interpretação não somente da obra controversa, mas também do modo como a artista se apropria dos elementos religiosos em performances, objetos e instalações. Para pensar os contextos de produção dos objetos, inspiramo-nos ainda nas abordagens de Alfred Gell (1998) acerca da condição “genealógica” dos seres sociais. Sob esse ponto de vista, pessoas e coisas são pensadas como “precipitações” ou “instanciações” nas correntes genealógicas da qual fazem parte, havendo a necessidade de se investigar suas linhagens para compreender as

singularizações que constituem. Assim, propomos uma incursão à obra de Márcia X. para conhecermos a linhagem na qual “Desenhando com terços” se insere, e em que medida sua obra contém um determinado discurso sobre o sagrado.

- 5 Na primeira parte do texto, apresentaremos a leitura dos críticos sobre os trabalhos de Márcia X.. Nossa intenção é compreender como as diversas interpretações sobre a obra da artista compõem um repertório de “histórias” que ajudam a construir seu valor cultural (Marcus & Myers, 1995). Para isso, analisamos textos críticos disponíveis no sítio eletrônico da artista (produzidos por ela e por críticos de arte), textos publicados em outras fontes eletrônicas (como jornais e blogs), artigos de revistas especializadas e de livros, e catálogos de exposições⁴.
- 6 Na segunda seção, examinaremos a dimensão da religião e do sagrado no trabalho de Márcia X.. É importante notar como os movimentos de transgressão e sacrilégio aparecem em sua obra, marcas de sua relação com o universo das questões religiosas que se conectam com a sexualidade, infância, feminilidade e cotidiano. Nesse sentido, os limites são artificiais e elaborados somente para a análise, porque em suas obras as temáticas se contaminam constantemente. Tais contaminações serão inclusive fundamentais para compreender o modo como a artista pensa a questão religiosa. Partindo do entendimento de que a transgressão e o sacrilégio constituem intenções declaradas em sua obra, lançaremos mão de uma literatura que privilegia a abordagem do sagrado através do deslocamento do foco de sua relação com a transcendência para enfatizar seus desdobramentos no plano da imanência.
- 7 Nesta frente, basearemos-nos principalmente nas interpretações de Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris. Reunidos em torno de uma proposta de “sociologia sagrada”, esses autores partiram do legado de Durkheim acerca da definição do sagrado e ampliaram o escopo de suas implicações para além de sua (suposta) heterogeneidade absoluta em relação ao profano, de modo que suas facetas ambíguas, perigosas e impuras foram ressaltadas. Assim, a imbricação direta entre sagrado e religião postulada por Durkheim é desfeita e o sagrado pode ser percebido como uma força incessantemente intercambiável, ora pura, ora impura. Essas formulações estiveram presentes durante as discussões promovidas por Bataille, Caillois e Leiris sobre o movimento surrealista. Considerando essa dupla inserção, no diálogo com os autores realçaremos a possibilidade do sagrado irromper nos corpos e no cotidiano como força ambivalente capaz de atuar em circunstâncias-limite, na morte, no erotismo, na violência ou nas banalidades, ativado por contágio ou transgressão.

Uma artista iconoclasta: Márcia X. e a crítica de arte

- 8 As críticas recentes em torno do trabalho de Márcia X. apresentam-na como uma figura importante da arte brasileira contemporânea, por seu tom crítico provocador e por ser considerada “desbravadora no campo da arte de performance e instalações”⁵. O reconhecimento de sua obra vem conjugado à identificação de um contexto de produção artística adverso para a adoção da performance como linguagem. A década de 1980 vivia a “volta à pintura”, o que deslocava as outras produções plásticas para um território marginal ou mesmo ignorado (Rivitti 2007). Fernando Cocchiarale, em texto publicado no *Jornal do Brasil* quando da morte da artista, reforça esse sentido dissidente que “empresta à sua obra desde seus primórdios um tom iconoclasta”⁶.

- 9 Essa recusa à pintura em tela é avaliada por Cocchiarale como o primeiro ato iconoclasta da artista, a partir do qual se seguem outros, relacionados aos temas abordados em seus trabalhos. Note-se que Márcia X. não fazia unicamente performances, tendo trabalhado também com objetos e instalações. Mesmo assim, o investimento na performance ao longo de sua carreira lhe rendeu o título de artista performática (ou *performer*). Lançar uma luz sobre o histórico da performance como meio de expressão artística pode ajudar a compreender a primeira e contínua intenção transgressora de Márcia X.
- 10 Segundo a historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg (2006), em seu livro que se pretende uma referência no campo dos estudos da performance⁷, a arte performática se insere em uma linhagem de produção de atos diversificados conectando literatura, dança, poesia, teatro, improvisações, e agitação política, remontando aos manifestos futuristas italianos e aos dadaístas e surrealistas parisienses. Enquanto recusa aos padrões convencionais para a arte em vigor, as demonstrações ao vivo e públicas ganhavam a força de ato artístico próximo dos espectadores ao mesmo tempo em que impediam a “mercantilização” da arte. Se um objeto de arte é altamente vendável, e portanto distante do público mais amplo que se quer atingir, uma vez que ele circula entre *marchands* e colecionadores, o ato artístico transforma-se em algo imune ao mercado de venda de obras de arte ao mesmo tempo em que aproxima o artista do seu público. Segundo Goldberg, tais vantagens foram excepcionalmente consideradas por grupos de artistas preocupados com as relações entre arte e sociedade; arte e política, principalmente no que diz respeito ao lugar da obra de arte na sociedade e da aproximação entre a arte e a vida das pessoas. Nesse período a performance passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente, e foi amplamente utilizada por artistas conceituais interessados na ênfase no corpo como meio para a veiculação de ideias. Em um sentido mais geral, tais artistas lideraram ao longo do século XX o processo de ruptura com as tradições artísticas estabelecidas, assumindo uma posição de “vanguarda da vanguarda” (idem:VII).
- 11 Entretanto, Goldberg ressalta que diante das crises econômicas mundiais e das transformações políticas em curso durante a década de 1970, “o entusiasmo pela transformação social e pela emancipação [foi] consideravelmente sufocado” (idem:144). Entre os jovens artistas formados na arte conceitual, tais transformações acarretaram tanto a revisão do “cerebralismo” da produção conceitual quanto uma reação aos grandes espetáculos de música pop. Ainda que a intenção expressa da arte conceitual fosse a redução do “elemento de alienação entre o *performer* e o espectador” através do compartilhamento da ação num tempo e espaço comuns (idem:142), muitas obras tendiam a pura abstração já que “raramente se tentava criar uma impressão visual mais abrangente, ou dar pistas para a compreensão da obra através do uso de objetos ou de elementos narrativos” (idem:143). Por outro lado, as imagens espetacularizadas dos ídolos da música *pop* eram cada vez mais conhecidas e carregavam uma mensagem cultural de rebeldia referida às letras das músicas e aos elementos visuais. A relação com o comércio de arte também mudou: “a instituição da galeria, outrora rejeitada por sua exploração dos artistas, foi reafirmada como um conveniente mercado para a produção artística” (idem:144).
- 12 Na obra de Goldberg, o questionamento do lugar da arte na vida social aparece como motivo fundamental para a opção por essa linguagem. A ruptura da produção artística da década de 1970 em relação ao expressionismo abstrato “apolítico” (idem:134) das décadas de 1950-60, assim como as transformações posteriores dos artistas *pop* na virada para os

anos de 1980 são indícios de que a arte de performance se desenvolveu em consonância com momentos de transformação dos movimentos artísticos.

- 13 Além do contexto adverso de revalorização da pintura, Cláudia Saldanha, crítica de arte e curadora da exposição retrospectiva “Márcia X. Revista”, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 2005, destaca que a artista enfrentou ainda a resistência que a performance sofria, já que “Márcia despontou em plenos anos 80, época em que a palavra performance estava desgastada, graças ao uso excessivo do recurso nos anos 60 e 70”⁸. Podemos considerar que este desgaste se relaciona com as inúmeras produções performáticas que tendiam tanto à crítica da valorização comercial da produção artística, quanto à apropriação dos instrumentos da economia de mercado. Este “contraste” entre posições em relação ao mercado vincula-se ainda às diferentes maneiras encontradas pelos artistas para lidar com a expansão dos meios de comunicação e consumo de massa, assim como com a tensão permanente entre a alta cultura representada pelas artes plásticas (as Belas Artes) e a cultura popular. Os artistas responsáveis pelo retorno da pintura no início da década de 1980 forjaram suas carreiras de sucesso em harmonia com a mídia, recebendo a alcunha de “artistas-celebridades”, ao mesmo tempo em que ajudavam a consolidar um mercado de bens de alta cultura. Aqueles que optaram pela via da performance estabeleceram um diálogo multifacetado com os meios de comunicação e com o consumo de bens culturais: educados com altas doses de televisão, filmes “pastelões” ou “B” e *rock’n’roll*, estes artistas realizaram trabalhos misturando todas essas referências. Em alguns sobressai o tom de denúncia da dominação da mídia e do consumo de massa que frequentemente “homogeneízam” diferentes manifestações culturais, e em outros é simplesmente celebratório de um estilo de vida. Para Goldberg, a característica mais marcante dessa geração é a capacidade de fazer convergir as duas “interpretações” em um mesmo trabalho, combinando ainda muito humor e sarcasmo.
- 14 A obra de Márcia X. se inscreve nessa linhagem que simultaneamente contesta e desfruta de elementos da cultura de massa. Ao longo de seus mais de vinte anos de produção, a artista travou um diálogo intenso tanto com as linguagens da televisão e da comunicação midiática; e também se apropriou de elementos da cultura popular, principalmente de seus objetos de consumo. Da mesma forma, o humor se fez presente nos gestos exagerados, nos figurinos e nas paródias características de materialização de metáforas. Outra herança dos experimentalismos da performance foi a discussão sobre a obra de arte na sociedade, a relação entre arte e consumo, e o papel do artista como produtor de bens culturais. Para o crítico Ricardo Basbaum (2003), tais discussões são pontos norteadores em suas primeiras performances.
- 15 Em “Cozinhar-te” (1980), trabalho de estreia de Márcia X., a instalação-performance de uma cozinha no espaço do Salão Nacional de Artes Plásticas afinava-se com o grande eixo de aproximação entre arte e vida, recriando, nas palavras da artista, a “cozinha de nossa casa – espaço comunitário-afetivo, onde se preparavam comidas — idéias — fomes” (Legenda de “Cozinhar-te”). Já em “Chuva de Dinheiro” (1983), a discussão sobre o valor monetário da obra é provocada:

Penso nesse trabalho como uma discussão pop-tropical, via Warhol, de nosso micromercado e das relações valor/obra de arte, tendo como referência o circuito – lugar, na arte contemporânea, em que se opera essa conversão entre valor estético e valor financeiro – conforme este se manifesta por aqui (Basbaum, 2003:51).

Márcia X. e Ana Cavalcanti caracterizadas para a performance *Chuva de dinheiro*⁹

Cédula recolhida por um transeunte durante a performance *Chuva de Dinheiro*¹⁰

- 16 Se obras de arte são valorizadas na passagem pelo circuito que converte valor estético em financeiro, as “notas obras de arte” de “Chuva de dinheiro” são enviadas diretamente ao público, “transgredindo os mecanismos de intermediação do circuito de arte (que valoriza

os trabalhos na medida em que os retêm, forçando sua circulação por caminhos institucionalizados)” (idem:51).

- 17 A problematização do circuito artístico através do “enxugamento” do percurso entre produção e recepção da arte também aparece na performance “Exposição de Ícones do Gênero Humano” (1988). Nesta, o público era transformado em obra de arte através da estratégia de exibição do registro de suas imagens. Para a captação dos participantes do evento, Márcia X. elaborou a seguinte chamada:

Convite extensivo a artistas e habitués (*marchands*, críticos, galeristas, colecionadores), juntamente com representantes do fenômeno fã-clubista e público em geral, que a partir desta coletiva passarão a figurar num mesmo quadro estatístico e fotogramas de flagrante (apud Basbaum, 2003:55).

- 18 A intenção era criar um espaço de exibição comum para os diversos “ícones do gênero humano”, constituintes da “vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais” (idem:55). A presença de membros de fã-clubes de pessoas famosas evidenciava

diferentes sintomas de uma mesma histeria coletiva que permanentemente assola (em diferentes gradações) o mundo da arte. Nessa imagem da artista cercada de fãs ressoa um traço peculiar dos anos 80, em que o artista diversas vezes retratou a si mesmo ao modo do ‘artista como celebridade’, isto é, procurando pensar seu lugar de inserção social de modo semelhante aos *pop-stars* e celebridades do mundo cinema-TV (Basbaum, 2003:55).

- 19 Nesta performance, Márcia X. coloca em xeque a “supervalorização da subjetividade do artista” característica do período (Rivitti 2007), ao compará-la com a comoção gerada pelas celebridades. A controversa relação entre artistas, mídia e mercado de arte é retomada, pois utilizam-se os meios de captação de imagens flagrantes – fotografia e filmagem – em consonância com a linguagem televisiva e comunicação de massa para produzir “artistas instantâneos”, revelar a fragilidade do súbito reconhecimento público do artista, e abalar sua “aura” de figura singular.

- 20 A performance “Anthenas da Raça” (1985) já apresentava uma possibilidade de leitura “positiva” da relação entre mídia e arte, quando, inspirada na sentença de Ezra Pound (“os artistas são as antenas da raça”), propunha a assemelhação entre as funções comunicadoras dos dois aparatos. Vendedores de antenas e “artistas-antena” reunidos através de “um ritual duplicado das práticas cotidianas de cada uma destas duplas de ‘funcionários’” (Basbaum, 2003:50) estabelecem a conexão entre os propósitos dos divulgadores da comunicação televisiva e daqueles que aproximam vida e arte, unindo ações cotidianas repetitivas (como escovar os dentes) àquelas consideradas “artísticas” (como ler poemas).

O efeito é fulminante: signos de um experimentalismo radical, caros a uma tradição avançada, tornam-se subitamente visíveis e assombrosamente presentes nos vendedores da esquina (camelôs), ao mesmo tempo em que experimentadores avançados se tornam capazes de atualizar uma corrente de links que se estende de Hugo Ball a Maciunas e subitamente se cristaliza na cidade do Rio de Janeiro (Basbaum, 2003:50).

- 21 Ao construir uma ponte entre o trabalho de Márcia X. e os experimentalismos de Hugo Ball e Maciunas, Basbaum introduz a artista numa linhagem de referências que ajudou a consolidar a arte de performance ao longo do século XX. Em sua história da performance, Goldberg destaca a importância de Hugo Ball – pianista e apaixonado por teatro – para o desenvolvimento das atividades dadaístas, principalmente por ter sido um dos fundadores e fomentadores do Cabaré Voltaire, palco de grandes eventos do grupo

(idem:45-51). Já George Maciunas, ainda segundo Goldberg, foi o responsável pela produção de uma antologia de obras performáticas de artistas estadunidenses do começo dos anos de 1960 que eram reconhecidas publicamente como “happenings”. Maciunas denominou o grupo de artistas de “Fluxus”. Já o termo “happening” foi forjado a partir da performance paradigmática “18 *happenings* em 6 partes” de Allan Kaprow, cujo eixo central era a realização de uma série de eventos fragmentados (compreendendo ações como levantar um braço e permanecer imóvel por dez segundos, ler cartazes com falas aleatórias ou pintar telas não imprimidas nas paredes) onde o público se deslocava por um espaço determinado, de acordo com a sinalização de uma campainha (idem: 118-120). Kaprow considerava que era preciso “aumentar a responsabilidade do observador”, proposta evidenciada tanto no programa do evento que apresentava os visitantes como membros do elenco, quanto no convite que trazia a seguinte informação: “você se tornará parte dos *happenings*; irá vivenciá-los simultaneamente” (idem:118). Apesar da declaração do artista de que o termo *happening* não tinha sentido, pois deveria apenas indicar “algo de espontâneo, algo que por acaso acontece” (apud Goldberg, 2006:120), todas as obras produzidas depois da performance de Kaprow sob o mesmo signo de indeterminação e “falta de sentido” foram agrupadas pela imprensa sob a designação geral de *happenings* (idem:122). Podemos notar a forte semelhança entre a proposta do “*happening*” e as performances de Márcia X. Em “Exposição de Ícones do Gênero Humano” (1988) a participação do observador é radicalizada, tornando-o, no limite, a própria obra de arte. A semelhança entre os métodos de “captação” de espectadores/participantes também é clara: convidar ao espectador a ser coautor do espetáculo/evento em questão.

- 22 Em artigo supracitado, Fernando Cocchiarale filia o trabalho de Márcia X. à mesma linhagem de artistas mencionados por Ricardo Basbaum, diferenciando sua intenção de ruptura com as convenções formais em torno da arte figurativa:

Voltadas exclusivamente para a radicalização de uma arte em ruptura com a representação mimética clássica, essas vanguardas [do começo do século 20] restringiam sua radicalidade ao campo especializado da investigação plástico-formal, típica da busca pela autonomia da arte. Márcia filia-se a uma outra genealogia: a da tradição inaugurada pelo Dadaísmo (1915-16) e por Marcel Duchamp, desdobrada pelo grupo Fluxus (1962), e, no Brasil, por Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Nelson Leiner e Tunga, dentre outros, cuja ênfase está na atitude e na ação do artista e não somente na produção de objetos. Daí a intensa atividade performática desde o início de sua trajetória (Texto crítico “Uma obra iconoclasta”).

- 23 Em “Triciclage” (1986), esse legado acumulado ao longo de um século de arte performática é encarnado, tornado vivo e literal. Nessa performance, Márcia X. e Alex Hamburger invadiram o concerto em homenagem a John Cage pedalando velocípedes. Segundo Basbaum, “a ação foi precisa, pontual; M.X.&A.H. avisavam: ‘estamos atentos, sabemos que as linguagens da arte conquistam sua densidade experimental à custa de disponibilidade invasiva e excessiva, que não espera por permissão oficial’” (idem:49).
- 24 A invasão e o excesso somente tinham efeito porque se tratava de uma homenagem a John Cage, figura-chave para o revigoramento da arte performática no período após a Segunda Guerra Mundial, quando muitas atividades se concentraram nos Estados Unidos. Goldberg ressalta que as concepções musicais de Cage – concentradas no manifesto “O Futuro da Música” – influenciaram a primeira geração de artistas estadunidenses envolvidos na produção de atividades performáticas, incluindo Allan Kaprow e outros que tiveram a oportunidade de participar do curso de composição de música experimental do “New

School for Social Research” de Nova Iorque, ministrado por Cage em meados da década de 1950. Seu experimentalismo musical baseava-se na valorização do ruído como elemento onipresente e fascinante, podendo se tratar do barulho de um caminhão, da chuva ou da estática entre estações de rádio.

- 25 Altamente influenciado pelos procedimentos dadaístas e surrealistas de composição, e pelos *ready-made* de Duchamp¹¹, Cage defendia as noções de acaso e indeterminação para a produção de peças musicais com “estruturas rítmicas improvisadas” que apresentariam resultados diferentes dependendo das situações em que fossem executadas:

‘Uma peça musical indeterminada’, escreveu ele, ‘por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é fundamentalmente privada de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções dela serão diferentes. ‘Basicamente, a indeterminação permitia ‘flexibilidade, mutabilidade, fluência etc.’, e também levava à noção de música não-intencional’ de Cage. Tal música, dizia ele, deixaria mais claro ao ouvinte que a ‘audição da peça é ação própria dele – que a música, por assim dizer, é dele mais que do compositor’ (idem: 114).

- 26 A idéia de composição conjunta entre artistas, espectadores e circunstâncias locais parece ter funcionado como uma brecha na obra de Cage, por onde Márcia X. e Alex Hamburger investiram sua “disponibilidade invasiva e excessiva”. A indeterminação e acaso – para Cage, únicos condicionantes para uma ação performática – foram experimentados pelos artistas, que através da ação de pedalar velocípedes em um palco com pianos, rebatizaram o espetáculo “Winter Music” como “Música para dois velocípedes e pianos” (Basbaum, 2003:49).

- 27 No final da década de 1980, Márcia X. começou a trabalhar com objetos, enfatizando suas potencialidades de composição espacial. “Soap Opera” de 1988 é uma instalação-performance, já que em conjunto com a parede de 3.600 barras de sabão vermelhas e idênticas, um vídeo de 17 minutos é exibido-realizado no local (VI Salão Paulista de Arte Contemporânea). As imagens compilavam “a montagem de uma feira de automóveis, o ensaio de um grupo de rock progressivo e as gravações de ‘SOAP OPERA’, com locuções em italiano, português e inglês, acontecendo simultaneamente no ‘Prédio da Bienal’” (Legenda de “Soap Opera”)¹². Produzida em conjunto com Aimberê César, os artistas explicam a intenção:

A partir da metáfora ‘soap opera’, que nos EUA são as nossas ‘novelas’, o vídeo cria uma fusão de linguagens artísticas – performance, pintura, coreografia, opera, documentário, etc... – vistos por uma ótica desestabilizadora. Aliados à forma pseudo-ingênuo da câmera, os cortes narrativos, cores, texturas, reverberações procuram evidenciar a dualidade acaso X intenção, realidade X realidade eletrônica, gerando 17 minutos de expectativas e inesperados (idem).

- 28 A vídeo-performance retoma a discussão sobre os meios de comunicação massificados, mas ressalta seu potencial enquanto linguagem que ao ser manipulada em uma direção específica (compor um quadro de imagens aleatórias de outras linguagens artísticas) pode provocar “desestabilização” na maneira de se observar as imagens reproduzidas. Por outro lado, ao explorar as bases da construção da linguagem audiovisual, revela sua artificialidade. A instalação de milhares de barras de sabão idênticas e vermelhas compõe o impacto da produção (materializada) serial e massificada, e também brinca com o nome da obra, já que “soap” significa “sabão” em inglês. O jogo de cores, o excesso e o humor também são marcas de “Baby Beef” com suas muitas línguas vermelhas distribuídas em paredes também vermelhas. Para Basbaum, as línguas – ou bifes – mostradas àquele que as observa aludem à questão do “gosto”, da materialidade e da pintura, pois na instalação

vê-se a “carnalidade da pintura transformada em *beef* mal-passado, o sublime consumido como um problema de gosto, paladar” (2003:52).

Soap Opera (1988)

Baby Beef (1988)

- 29 Basbaum considera que “Soap Opera” e “Baby beef” marcam um momento novo na obra da artista:

Talvez por [uma] série de injunções, as duas proposições possam ser vistas como exercícios críticos de “pintura expandida”, pintura para além da tela, cujo sentido envolve a mobilização de uma superfície de cor criando uma área de atuação (Yves Klein), a apropriação de objetos banais (*Pop*) e a figura do artista em performance, combinando corpo e obra através da música” (em *Baby* a presença dos Mutantes é invocada em um vídeo documental; a ária ‘La Donna é Mobile’ permeia *Soap...*) (idem:52).

- 30 A ideia de “pintura expandida” também circulava entre os artistas que contestavam a arte como uma simples tela pintada, característico dos *happenings* e de toda sorte de “arte viva” produzida nos anos de 1960, como lembra Goldberg. Enquanto Maciunas acompanhava os movimentos artísticos estadunidenses, Yves Klein estava na França desenvolvendo suas criações monocromáticas (principalmente baseadas na busca pelo “azul perfeito”) até o trabalho que marcaria sua carreira: *As antropometrias do período Azul*, de 1960. Nele, os pincéis eram substituídos pelos modelos que pintavam seus corpos (com seu “Azul Internacional Klein”) e marcavam essas impressões de tinta diretamente sobre o papel, ao som de uma orquestra e com os convidados observando (Goldberg, 2006:135-137). No mesmo sentido que para Klein a pintura assim desenvolvida permitia a “experiência imediata” dos corpos na interação com a pintura (idem), Márcia X. procurava construir uma “referência ampliada à questão-pintura” (Basbaum, 2003:53) envolvendo diferentes elementos visuais que enfatizassem a ação, o gesto, a presença do corpo na produção da arte.
- 31 No deslizamento da produção de Márcia X. das performances para a dedicação aos objetos na década de 1990 o corpo continuará no centro de suas preocupações, mas ele se transforma: deixa de ser o corpo da artista *performer* para ser outros. Nesse percurso, a performance “Lovely Babies” (1992) pode ser interpretada como o trabalho de transição entre visões e usos do corpo, já que nele a artista interage com bonecas motorizadas que ao mesmo tempo em que parecem ter sido seus seios e “pênis” ganham vida própria para realizar movimentos sexualizados. Se antes a relação estava na inserção do corpo da artista na obra como meio de abolir os muros entre arte e vida, a partir de agora a intenção passa a ser despertar as potências vitais e sexuais do corpo, suas forças cinéticas e mecânicas, desmembrá-lo, infantilizá-lo e também torná-lo objeto.
- 32 A série “Fabrica Fallus” (1992-2005) e “Kaminhas Sutrinhas” (1995) são seus investimentos mais vigorosos na produção de objetos e também emblemáticos desse novo olhar sobre o corpo. Sobre as obras, Márcia X. comenta:

No princípio dos anos 90, realizei instalações e performances que têm como principal estratégia transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, fundindo elementos que estão situados por convenções sociais e códigos morais em posições antagônicas. “Fabrica Fallus” é o nome da série de trabalhos em que utilizo pênis de plástico comprados em *sex shops* acoplados a toda sorte de enfeites femininos, apetrechos infantis e religiosos. Muitas destas peças são dotadas de movimento e som, interagindo com o público. “Os Kaminhas Sutrinhas” é uma instalação composta de 28 caminhas de bonecas dispostas no chão da galeria. Sobre cada uma delas, uma dupla ou trinca de pequenos bonecos se movimenta. Os bonecos foram originalmente projetados para engatinhar; unidos por finíssimos cabos de aço, eles se encaixam uns nos outros e através da movimentação de braços e pernas criam um repertório de ações sexualizadas (Texto crítico da artista “Márcia por Márcia”¹³).

Kaminhas Sutrinhas (1995)

Fabrica Fallus (1992-2005)¹⁴

- 33 Nesses trabalhos, a artista explora as temáticas da sexualidade, infância e religião através do embaralhamento e da mistura entre os diferentes elementos. Bonequinhas infantis são desprovidas de suas funções lúdicas e condicionadas a agir como máquinas sexuais, assim como vibradores elétricos são acoplados a diversas parafernálias infantis, femininas,

coloridas e divertidas. Estes últimos também são “sacralizados” seja através da fixação de medalhinhas, de pequenas frases como “Deus é amor”, ou mesmo da sua disposição em um espaço em destaque sugerindo uma analogia com as imagens religiosas. Uma “estratégia de desregramento”, como indicou o crítico Luiz Camillo Osório, que como efeito provoca, instiga e gera reações apaixonadas, mas nunca indiferença¹⁵:

Podemos ver aí uma espécie singular de performance em que elementos surrealistas, *pop* e cinéticos se combinam, revelando um erotismo bizarro e muito humor. A sala repleta com objetos pornográficos é um tanto exagerada, mas a contenção, por sua vez, não poderia ser exigida desse tipo de trabalho (texto crítico “Márcia X. Revista”).

- 34 Celia Rabinovitch (2004) destaca que André Breton, em seu texto “A Crise do Objeto”, propunha que os objetos fossem considerados em suas infinitas potencialidades latentes sempre renovadas de acordo com as transformações que sofressem. A autora comenta que essa crise surrealista do objeto elaborada formalmente por Breton foi, na verdade, precipitada pelas atividades dadaístas de Duchamp, desviando objetos produzidos em escala industrial de seus contextos ordinários para colocá-los em galerias e museus. Com isso, permitia-se que os objetos “se tornassem veículos para a imaginação, impregnando-os de significância indefinida” (Idem: 173).
- 35 A utilização de materiais banais é uma característica marcante na obra de Márcia X., e que também a aproxima dos *ready-made* de Duchamp. Os penduricalhos baratos, coloridos, artificiais, comprados no Saara, área de comércio popular da cidade do Rio de Janeiro, – “paraíso do *kitsch*”, nas palavras da artista – ajudam a compor um repertório ao mesmo tempo diferente daquele normalmente executado por artistas plásticos “mais ‘sérios’”, mas também aproxima sua obra do público em geral, como lembra Reynaud¹⁶. “O trabalho de Márcia X. é *pop* e popular”, porque dialoga e se apropria de elementos dessa cultura, menos em seu sentido tradicional do que àquele vinculado ao consumo de massa, dos materiais banalizados do uso cotidiano. Para Luana Tvardovskas¹⁷, o uso excessivo desses objetos de consumo combinados com aparatos sexuais brinca com o infantil, e com as relações de gênero, com muita ironia, mas também com agressividade, denunciando a “banalização do desejo na atualidade”.
- 36 Para o crítico Sérgio Bessa (1996), além do excesso, a articulação com mecanismos que conferem movimento completam o tom agressivo conferido aos objetos produzidos pela artista. Dando vazão ao movimento como elemento próprio da “fisiologia” do objeto, Márcia X. permite que ele seja experimentado não somente como representante da fluidez de uma forma estética, mas como “um corpo vivo” (idem: 81). Dessa forma, ele se torna livre para causar espanto tanto àqueles que reconhecem a alusão ao movimento sexual¹⁸, quanto àqueles mais acostumados com o padrão de relacionamento “inerte” entre espectador e obra de arte, pois, “afinal de contas, o que esperamos de um objeto de arte é no mínimo que ele se mantenha estático, impassível ao nosso olhar. Quando os objetos começam a se mover, isto possui um efeito desorientador. Eles se tornam ameaçadores, vertiginosos” (idem: 82). O efeito é semelhante àquele dos objetos surrealistas produzidos com manequins e bonecas: um estranhamento, uma sensação de mistério resultante da confusão entre o que é inanimado e animado simultaneamente (Rabinovitch, 2004).
- 37 Da performance aos objetos, e da discussão do papel social da arte até os tabus da sexualidade, infância e religião, muitas transformações ocorreram. No entanto, pode-se perceber que a questão corporal se manteve vigorosa nos objetos – em sua maioria,

corpos dotados de movimento – assim como a relação entre arte e vida, mantida através dos objetos de uso cotidiano, e da discussão das convenções sociais que envolvem a sexualidade, religião e infância.

- 38 A partir do ano 2000, Márcia X. volta a dedicar-se à performance, mas sem romper com as questões que vinha trabalhando durante os anos anteriores. Inclusive, os objetos passam a fazer parte das performances, interagindo com a artista e também compondo instalações. Em alguns trabalhos, as ações realizadas alteram os espaços com determinados objetos que depois permanecem em exposição, como no caso de “Desenhando com terços”, apresentado pela primeira vez em 2000:

No trabalho “Desenhando com Terços”, utilizo centenas de terços católicos para construir desenhos de pênis no chão. O público acompanha o desenvolvimento deste processo que só termina quando o chão fica totalmente coberto pelos desenhos. A instalação completa adquire a aparência de uma grande trama abstrata e permanece em exposição (Texto crítico da artista “Márcia por Márcia”).

Desenhando com terços

DESENHANDO COM TERÇOS

- 39 Para alguns críticos, “Desenhando com terços” marca uma nova fase na carreira de Márcia X., não somente pela retomada da performance, mas porque, como afirma Luiz Camillo Osório, “de início suas performances são mais irreverentes e ruidosas, aos poucos vão ganhando densidade e contenção” (Texto crítico “Márcia X. Revista”). Esta contenção, entretanto, não diminui o efeito de incômodo resultante dos temas tratados, e “Desenhando com terços” é um bom exemplo disso. Em sua crítica dedicada à performance, Adolfo Montejo Navas¹⁹ ressalta a amplitude de sua ação principalmente em territórios onde o catolicismo monopoliza a moral e as condutas (espirituais, sexuais, sociais). Navas chama a atenção para o fato de que reações “apaixonadas”, sensibilizações, são atributos da obra principalmente porque ela enfatiza pela “ausência” a relação entre duas dimensões da experiência humana supostamente antagônicas:

(...) o que aqui está à vista é tão importante como o que não está. Seu verdadeiro cerne passa sinuoso entre os batimentos do corpo delatado, construído, e a ideologia também é construída sobre ele. Extremos e extremidades então são colocados como epígonos potenciais. Aqui um objeto simbólico (religioso) recebe um deslocamento estético, estabelece um salto de sentido, e não se trata mais da função e sim da visão (idem).

- 40 Através do procedimento de “desenhar” com o objeto religioso, não mais importa sua função, de instrumento para a oração, mas a imagem construída do órgão sexual masculino. Navas lança ainda a analogia entre a construção do pênis feita pela artista e sua construção ideológica anterior, realizada pelos ditames morais religiosos. Para Basbaum a performance “arranca de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado” (2003:56). Márcia X. mantém o princípio de justaposição de elementos contrastantes, mas com menos ironia e mais delicadeza e

introspecção. Para Basbaum, trata-se de “uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção (...)” (idem:56).

- 41 Essa atitude de contenção permeará as novas performances desenvolvidas pela artista, que se aprofundará nas questões da religiosidade assim como se aproximará do universo cotidiano feminino. Como destaca Márcia X., “Desenhando com terços” (2000), “Pancake” (2001), “Ação de Graças” (2002) e “Cair em si” (2002) compilam uma série de ações corriqueiras que interagem com objetos de uso do dia a dia apresentados de maneira deslocada e repetitiva,

(...) reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira e de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza. Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminados pela lógica dos milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos (Texto crítico da artista “Sobre as performances”²⁰).

- 42 A crítica política e social direta, pública, articulada em discursos e objetos “agressivos”, é substituída por uma atmosfera íntima, difusa e delirante, do não dito, semelhante às práticas rituais religiosas extáticas. Em “Pancake” (2001), Márcia X. despeja quilos de leite condensado sobre sua cabeça formando uma espécie de “corpo-escultura”, que, para Freyberger (2004), mistura a ideia de maquiagem e comida com elementos mais masculinos, como a marreta usada pela artista para abrir as latas de leite condensado. Para Tvardovskas (2008), “Pancake” questiona os limites da beleza feminina, pois se a maquiagem busca embelezar, pode deformar se usada em excesso.

Pancake (2001)

PANCAKE (2001)

- 43 Em “Cair em si” e “Ação de Graças”, ações cotidianas são levadas ao limite. Na primeira performance, a repetição da tarefa exige concentração: encher centenas de copinhos de vidro transparente ininterruptamente num mesmo ritmo utilizando uma concha de metal. Segundo Cecília Cotrim²¹, a performance provoca primeiramente uma sensação de sonolência, mas depois, diante da iminência de um acidente com os copos “arranjados em pilhas desequilibrantes” e o acelerar sutil da ação, a angústia preenche o espaço, prefigurando o desfecho final: a demolição dos conjuntos de copos provocada pela artista. Assim como, em “Cair em si”, um momento “ápice” leva ao fim o movimento repetido, sugerindo um “acordar”, “Ação de Graças” concentra-se no corpo inerte da artista sobre uma grama verdinha, sonhando, revirando a cabeça de um lado para o outro e com galos nos pés. De repente ela acorda e lava os galos com a água de uma bacia, aludindo ao despertar de um delírio.

CAIR EM SI (2002)

AÇÃO DE GRAÇAS (2002)

- 44 Os componentes visuais das performances dessa nova fase (cenário, objetos, figurino etc) ajudam a criar o universo íntimo feminino examinado detalhadamente por Márcia X.:

O uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas, contribui para evocar enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a consciência, o sono e o transe religioso (...). Sabão

em pó, grama, terços católicos, bacias, são materiais e objetos muito comuns, mas ao serem usados de forma deslocada, como os galos nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas) em “Ação de graças”, levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas (Texto de Márcia X. “Sobre as performances”).

- 45 Goldberg (2006) destaca que o uso de objetos íntimos e a atmosfera pessoal caracterizaram um grupo de performances produzidas a partir de meados dos anos de 1970 até hoje, chamadas “autobiográficas” (2006). Com conteúdos verdadeiros ou falsos, esses trabalhos eram muito eficazes em estabelecer uma conexão com o público, pois compartilhavam um sentido de intimidade de maneira muito forte. Por esse motivo, muitas artistas mulheres encontraram nessa modalidade de performance um meio para expressar questões ligadas ao universo feminino, o que constituiu um conjunto de trabalhos frequentemente chamados de “arte feminista”. Simultaneamente, esses trabalhos autobiográficos eram muito atraídos pela fantasia, as maquinações imaginárias e os sonhos, elementos que conferiam um sentido de individualidade à obra, mas ao mesmo tempo ampliavam o repertório de possibilidades interpretativas. Para Heloisa Buarque de Holanda (2003), Márcia X. se enquadra na geração de artistas contemporâneas que lidam com o legado feminista, porém, de uma maneira diferente da “investigação das subjetividades femininas”²² característica das feministas dos anos de 1970. Essas mulheres não mais vasculham suas questões interiores, buscando compreender quem são, mas voltam-se para o mundo e todos os seus problemas de violência e “desestabilização sócio cultural”. E é justamente através da fragilidade dos pequenos materiais delicados do cotidiano (bonecas, balas, pérolas, alfinetes etc) que essas artistas irão tratar temas muitas vezes pesados e violentos, promovendo entre outras coisas a “reciclagem de acervos materiais e simbólicos”.
- 46 Os últimos trabalhos da carreira de Márcia X. apresentavam novas questões ainda não definidas pela artista e pelos críticos, mas que também parecem marcadas por um sentido “espiritual”. No texto de apresentação da exposição “Márcia X. Revista” (2005), Saldanha comenta os últimos trabalhos da artista, recém-falecida:
- As últimas performances realizadas por Márcia são introdutórias a uma nova fase, mais espiritual e menos irônica. Em *Alviceleste*, a artista tingiu-se com o azul Klein da caneta tinteiro, meio escrito, meio celeste, integrando assim sua existência terrena, material, a uma instância etérea, celestial. Na última de suas performances – *Cadeira Careca / La Chaise Chauve* – Márcia X. e Ricardo Ventura barbearam uma chaise longue de Le Corbusier nos pilotis do edifício Gustavo Capanema, no centro do Rio.
- 47 Tentando ler as pistas de obras como “*Alviceleste*” (2003) e “*Cadeira Careca / Le Chaise Chauve*” (2004), podemos considerar uma reaproximação com trabalhos das vanguardas da performance, como na obra supracitada *As antropometrias do período Azul* de Yves Klein, e da arte-arquitetura de Le Corbusier e da arte surrealista da alemã Meret Oppenheim, criadora da obra *Le Dejeuner en furrure*²³. Por outro lado, a permanência na contenção, o simbolismo religioso das cores azul e branco remetendo ao céu, em “*Alviceleste*”, seguidos pelo preto fúnebre que a artista usa em “*Cadeira Careca*”, quando já estava em tratamento contra um câncer, são elementos que sugerem uma transição para uma abordagem religiosa menos carnal e mais “espiritual”.
- 48 É impossível precisar os novos rumos que Márcia X. tomaria em sua carreira e se estes continuariam a abordar, e de que maneira, questões religiosas ou espirituais. Entretanto, para os críticos de arte, é notável a força que essas temáticas ganham em suas obras,

principalmente no que diz respeito às suas relações com os tabus sexuais. Fábio Cypriano²⁴ e Fernando Cocchiarale sublinham o adicional de incômodo e o potencial corrosivo dessas obras com elementos religiosos. Cocchiarale considera esta uma intenção declarada na obra da artista:

A partir dos anos 90 sua obra passa a investir na demolição sistemática de valores estéticos, éticos e políticos do machismo e da face mais opressiva da instituição religiosa do catolicismo. Isto é, parodiava a sexualidade reduzida por um lado ao consumismo (*Fábrica fallus*, *Kaminhas-sutrinhas*, por exemplo), e, por outro, sua interdição pura e simples (*En nombre del Padre* e *Desenhando com terços*), como valores opressivos da condição feminina (Texto crítico “Uma obra iconoclasta”).

- 49 Lúcio Cavalcanti destaca que no cenário das artes plásticas brasileiras de celebração da alegria privilegiada pela pintura, os temas-tabu trabalhados por Márcia X. de maneira direta, ao mesmo tempo violenta e engraçada, ajudaram a fixar uma “estética do mal estar”. Para Sant’Anna e Segantini (2007), os mesmos elementos que incitam o sentimento de “mal-estar” – “humor, estranhamento, sarcasmo e provocação” – configuram uma “estética do grotesco” semelhante à carnavalização da vida pública analisada por Bakhtin. Estas características da obra de Márcia X. assemelham-se aos elementos de provocação, ironia e ambiguidade que, segundo Annateresa Fabris, distinguem os trabalhos de vanguarda, desde dadaístas e surrealistas até as performances do Grupo Fluxus (Fabris apud Amaral, 2008:209). Para ela, o eixo principal de todos esses trabalhos baseava-se em uma intenção transgressora (idem).

- 50 Ana Cristina Chiara (2007), em um artigo no qual lança pontes entre o trabalho de Márcia X. e da poeta carioca Ana Cristina Cesar, considera que o sentido “religioso” abordado por ambas as artistas está diretamente conectado com a dimensão física dos corpos, sempre apresentados de forma luminosa, quente, “fragmentada”. O “corpo incandescente” designado pela autora aparece como um suporte para experiências cotidianas que são vividas com intensidade e em excesso, sempre pautadas por um deslocamento da consciência intelectualizada, expulsa para um lugar estrangeiro, e a irrupção do desejo iluminador. Esta força luminosa toma o corpo como uma afecção, febre, inflamação, introduzindo um estado de êxtase ou transe:

Em Márcia X. o excesso de presença reverterá o corpo incandescente em febre sexual, fervor religioso, transe místico, violenta saída de si e entrada num estado em que a zona de virtualidade do corpo paradoxal torna-se uma presença fulgurante, manifestação ectoplástica, despossessão de si (do ego, da consciência) para entrar num estado de intensificação sensorial em favor do corporal, da matéria, da carne, que se manifesta na linguagem (visual, gestual, espacial) pela significância e não pelo sentido (idem: 329).

- 51 O “corpo incandescente” especialmente em Márcia X. é morada do êxtase e do fervor religioso, mas de uma maneira invasiva e descontrolada, que não deixa margem para a consciência com suas regras morais e racionalizações. Para Chiara, a devoção e o ritual são elementos das performances da artista que conectam corpo material e espiritual num mesmo jogo místico-erótico, ocupado com o momento, o instante vivido e não com o passado ou o futuro. Tal entrega deliberada ao êxtase configura uma “religiosidade profana e blasfema” (idem:329) que contraria e desafia o domínio da moral religiosa. Por outro lado, a encenação artística encerra um sentido de liminaridade, de ambiguidade, onde duas ações se dão simultaneamente: o estabelecimento de um distanciamento crítico via transgressão das proibições sexuais, e a imersão no domínio do sagrado que ultrapassa os impedimentos morais, a consciência, traduzindo uma abdicação do sujeito, da individualidade e da subjetividade. Algo análogo a uma “entrega sacrificial, violenta e

exaustiva de seu corpo e mente a um ritual de dispêndio, como diria Bataille, de gasto de si mesmo” (idem: 331).

- 52 Esta leitura da obra de Márcia X. pela via do sagrado é prefaciada por diversos críticos de arte, mas sem que haja entretanto um desenvolvimento, como promove Chiara. Com uma obra muito ampla, com temas e linguagens plurais, as interpretações muitas vezes dão pouca ou nenhuma importância ao modo como a relação se estabelece, somente constatando uma intenção geral transgressora como força norteadora. Na seção que segue, apresentaremos algumas aproximações entre as questões gerais trabalhadas pela artista relativas ao corpo, sexualidade, infância, segredo e cotidiano, em relação com a religião e o sagrado.

Sobre o sagrado na obra de Márcia X.

- 53 O corpo que Márcia X. captura em imagem estática distingue-se daquele (seu) corpo inserido nas performances, não somente pela presença ou ausência evidente de movimento, mas por uma completude assumida ou negada. A artista-*performer* que insere sua figura-imagem na obra desmembra corpos ao representá-los em objetos. Se o corpo da artista aparece completo no jogo ocultamento-revelação e purificação presente nas performances, os objetos iconizam verdadeiros processos de dissecação do corpo, à moda surrealista (Moraes, 2002). Línguas, bonecos acéfalos e pênis encontram novos sentidos ao figurarem em contextos distintos do original corpo humano. A ênfase dada ao pênis detona a forte conexão erótica que atravessa a obra da artista.
- 54 De indicador da ação sexual, confirmado por seu invariável estado de ereção, o pênis-fetichismo ganha cores, adereços e, por vezes, formas humanas (braços, olhos). Depois objetificados pelo desmembramento, os pênis são deslocados para a assunção de novas identidades através de sua imiscuição com elementos cuja associação não seria imediata ou até mesmo cogitada.

Sem título, Série Fábrica Fallus, (1992-2005)

- 55 Neste plano, o diálogo com os surrealistas é intenso. Através do mecanismo da colagem, lógica do encontro de “duas realidades distantes em um plano não pertinente” (Max Ernst *apud* Moraes, 2002:44), seria possível desviar “(...) cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida” (Moraes, 2002:44). Pênis eretos e medalhas com imagens religiosas poderiam, então, encerrar um encontro surrealista.
- 56 Para Bataille, a “alteração” sofrida pela figura humana nas mãos dos artistas é semelhante às modificações corporais verificadas em manifestações sagradas (Moraes, 2002). Tanto na arte quanto nos ritos sacrificiais, “(...) [expressa-se] uma decomposição parcial análoga à dos cadáveres, e ao mesmo tempo a passagem a um estado perfeitamente heterogêneo” (Bataille *apud* Moraes, 2002:164), condição que remete à definição durkheimiana do sagrado. As inúmeras mutilações rituais apresentadas por Bataille “(...) deixam entrever um processo de ‘transfiguração sagrada’ cujo principal traço reside no ‘poder de libertar elementos heterogêneos e de romper a habitual homogeneidade do indivíduo’” (Moraes, 2002:164). A violência, característica desta ruptura, ganha destaque na experiência surrealista onde a desfiguração violenta e terrível do corpo humano sinaliza para a indestrutibilidade do “homem trágico” (Moraes, 2002:152) do pós-guerra. Na obra de Márcia X., no entanto, a violência parece obscurecida sob a forma de marcas corporais (distensões, dilatamentos, corrosões etc) e deslocada para a agência concedida aos objetos. Os pênis de “Fabrica Fallus” liberam agressividade por meio de sua recusa à passividade expressa na movimentação pelo espaço.
- 57 Na abordagem batailliana da “transfiguração sagrada”, a proximidade com a morte não se dá pela trilha da sacralização de um corpo frio e imóvel, mas no ardor do corpo mutilado pelo sacrifício e em seu paroxismo que lança pontes com o erotismo. É neste corpo convulsivo e agoniado que está a “confirmação da vida até na própria morte” (Bataille

apud Moraes, 2002:53). Não há, neste ponto, espaço para a “escapatória idealista da consciência surreal” bretoniana (Moraes, 2002:154) que procurava refúgio na figura feminina redentora dos males do mundo. Segundo Moraes, ao negar a feminilidade como objeto de adulação e elevação, Bataille a posiciona no contexto real da mutabilidade retirando-a do plano ideal que a aprisiona enquanto projeção do belo, do puro ou do sagrado reverente. Da mesma forma, Márcia X. não encara seus pênis (somente) como ícones sagrados: eles são santos, mulheres, brinquedos ou simplesmente máquinas; longe de serem idealizados, ou mitificados, cada nova série de pênis indica uma nova aproximação esdrúxula bloqueando possíveis congelamentos de sentido. Entretanto, isto não impede que a artista reconheça no sexo masculino um potencial criativo e lúdico; a representação da virilidade como força ativa e movedora, como sugere Basbaum (2003).

- 58 Os processos de objetificação do corpo humano se dão paralelamente nas artes modernas e no sacrifício para Bataille, e essa redução do corpo à coisa
- (...) se opera, em ambos os casos, como negação profunda das relações utilitárias do mundo profano. Princípio da arte e da religião, o consumo inútil realiza-se fora dos ciclos de atividade produtiva, assegurando o *retorno da coisa a uma ordem íntima* que é partilhada por todos os homens (Moraes, 2002:164-165, grifos nossos).
- 59 O imaginário infantil é tema recorrentemente tratado na obra de Márcia X. e também apresenta pontos de contato com a discussão sobre o sagrado. Seja por meio da manipulação dos brinquedos e objetos mecânicos usados pelas crianças, seja pela criação, em suas performances, de uma atmosfera lúdica no universo cotidiano, remetendo a sonhos, “contos da carochinha”, ingenuidades e perigos (Texto de Márcia “Sobre as Performances”). Quando trabalha com objetos infantis (bonecas, bonecos, caminhas), Márcia observa as potencialidades físicas e mecânicas latentes e as explora por meio de associações imprevistas. A função pedagógica da brincadeira de bonecas de introduzir as meninas no universo feminino maternal é deslocada para uma quase pedagogia sexual – implodida por estar longe da intenção de domesticar a sexualidade. Ao lembrar que corpos territorializam múltiplas potências, a artista desvela sua ambiguidade (androginia, agressividade e sexualidade) e atenta para o caráter fundamentalmente artificial de sua representação.

Os Kaminhas Sutrinhas (1995)

- 60 Brinquedos são objetos úteis, se considerada a sua finalidade de educação e conformação de uma conduta domesticada para a passagem das crianças ao mundo adulto. Esta passagem, se pensada em termos bataillianos, pode ser caracterizada pelo consumo útil desses objetos, o qual retira as crianças da ordem íntima onde se encontravam anteriormente e as insere no contexto profano das coisas apartadas dos homens e destes entre si (Bataille, 1975). A arte de Márcia X. atenua as funções pedagógicas dos brinquedos revelando-lhes a ambiguidade através de vinculações com sexo e agressividade, por exemplo. Livres da necessidade de consumo útil (adestramento), os objetos infantis instilariam diversas sensações que reconduziriam seus espectadores à esfera mais intensa e íntima de cada um. As imagens, por provocarem um misto de repúdio e atração, poderiam ser pensadas nos termos da “dialética do sagrado” de Roger Caillois na qual sua ambiguidade se retroalimenta:

Toda a força que o encarne [o sagrado] tende a dissociar-se: a sua primeira ambiguidade resolve-se em elementos antagônicos e complementares aos quais se refere, respectivamente os sentimentos de respeito e aversão, de desejo e de pavor que a sua natureza essencialmente equívoca inspirava. Mas logo que esses polos nascem da distensão desta, provocam cada um por seu lado, precisamente na medida em que possuem o caráter do sagrado, as mesmas reações ambivalentes que os tinham feito isolar um do outro (Caillois, 1988:37).

- 61 E é do universo infantil que as imagens e memórias mistas de fascínio-pavor preludiam a aproximação com o sagrado na vida adulta. Caillois traça um paralelo entre os sentimentos suscitados pelo fogo, na criança, e pelo sagrado, nos adultos: “mesmo receio de nele se queimar, mesmo desejo de o acender; mesma emoção perante a coisa proibida, mesma crença em que a sua conquista proporciona força e prestígio – ou ferimento e morte em caso de fracasso” (Caillois, 1988:36-37). A negação mesma que reside nas origens latinas da palavra “sagrado” é sintoma de uma relação próxima entre pares de opostos; negações que sucedem afirmações, para Michael Taussig (1997). Nessa interação,

há o perigo iminente em ativar a atração e repulsão simultaneamente, algo semelhante à eletricidade (Taussig, 1997:349). Como perigos e poderes que absorvem a subjetividade da criança, fogo e eletricidade despertam o sagrado em seu universo íntimo, como propõe Leiris (1995). O sagrado desperto no cotidiano é o sagrado pessoal de Leiris e deve ser procurado nos

objetos, lugares, circunstâncias que despertam... esta mistura de temor e de apego, esta atitude ambígua que determina a aproximação de uma coisa ao mesmo tempo atraente e perigosa, prestigiosa e rejeitada, esta mistura de respeito, de desejo e de terror que pode passar pelo sinal psicológico do sagrado (Leiris, 1995:102-103, tradução pessoal).

- 62 Este sagrado reside, principalmente, nos “fatos mais humildes tomados de empréstimo da vida cotidiana e situados fora do que constitui hoje em dia o sagrado oficial (religião, pátria, moral)” (Leiris, 1995:103, tradução pessoal). E para acessá-lo, o autor recorre à infância como o tempo das descobertas fascinantes e repulsivas. Sonhos, segredos e revelações marcam profundamente a subjetividade aflita e fascinada pelo extraordinário. Como marcas que subvertem a ordem cotidiana, pequenas ações, coisas e lugares que, antes corriqueiros, porventura se tornassem perigosos e atrativos, permitiriam a entrada em um universo excepcional. A intimidade que repousa nessas ações do cotidiano emerge como sinais que iluminam, também, a experimentação do cotidiano na obra de Márcia X.. Por detrás das obras e as lapidando, há uma busca incessante pela contaminação com os símbolos de um “imaginário social”²⁵ condensado em lugares, tanto quanto para Leiris (1995). Pontos de convergência de atração e repugnância, a relevância desses lugares-tabus, como fontes de uma experiência criadora, aparece em Márcia X. quando esta comenta suas andanças pelo Saara (área de comércio popular no centro da cidade do Rio de Janeiro):

Comprar materiais no Saara para fazer esculturas, instalações e performances significa me apropriar de aspectos simbólicos destes materiais, combinando objetos, imagens e ideias deste universo, associando meu imaginário a elementos do imaginário social relativo a sexo, religião, infância, morte, masculino e feminino (texto crítico “Natureza Humana”).

- 63 Nas incursões pelo centro da cidade, Márcia X. pretendia

Tomar a cidade como uma experiência impregnante, que envolve todos os sentidos, participando do fluxo das multidões e dos objetos [que] leva[m] a refletir a cultura que lhes é própria. Usar elementos tão conhecidos e acessíveis acaba por estabelecer com o público uma relação imediata. O movimento e o som conferem características performáticas aos trabalhos, potencializando esta proximidade (idem).

- 64 E, nos trabalhos realizados a partir dos anos 2000, a artista condensa as intenções de expressar suas experiências de cotidiano, sexualidade, religião, vida e morte.

Ação de Graças (2002)

- 65 Em “Ação de Graças” (2002), permanecendo deitada na grama, vestida com uma camisola branca e com os pés enfiados em galos, Márcia X. movimentava a cabeça de um lado para o outro como se oscilasse entre o êxtase e o sofrimento resultante de pesadelos – “réplicas escuras das poluições” (Leiris, 1995:105, tradução pessoal). Os galos nos pés mostram o absurdo de certas associações no universo infantil, tais como o uso de pantufas representando bichos. Cravejados de pérolas, com coroas nos pés e nas cabeças, os galos, distantes das bacias e colocados nos pés, ilustram os deslocamentos de sentido de ações e objetos que fascinariam a intimidade da vida cotidiana, infantil para Leiris, e ampliada por Márcia X. para o universo feminino. Mesclando imagens que se comunicam com ambos os universos, Márcia X., ao dar relevo ao papel da experiência na composição de suas obras, evidencia as vivências femininas e infantis no cotidiano. As ações desdobram-se em repetições que revelam a atmosfera de “obsessões”, marca do cotidiano para a artista. Assim como a figura feminina de Márcia X., vestida de branco, em “Cair em si” (2002)

segurando os longuíssimos cabelos castanhos avermelhados com uma das mãos e a pesada concha de metal com a outra, em um vai e vem de gestos [des]controlados da panela aos copinhos, gestos que iam enchendo copinhos de vidro transparentes, daqueles bem simples, arranjados em pilhas desequilibrantes. Mas toda essa monotonia do mesmo gesto repetido, do andar cuidadoso, desenrolava-se rumo à ruptura iminente. A duração sendo atravessada por uma sutil aceleração. Sutil mas quase histérica. Como se um acorde dissonante, ou uma respiração brusca, ou algo em estacato fosse surgir cortando uma palavra demasiadamente longa para o ritmo da poesia (Texto crítico de Cecília Cotrim “x-ia-s-mas”)²⁶.

- 66 Em seguida, a artista recolhe os feixes que prendiam os copos em suas orelhas como brincos, destruindo toda a sua conformação, misturando líquidos derramados e cacos de

vidro. Algo de súbito, como um relance, que a desperta de um sonho. E a tomada de consciência, o acordar, dá sinais de revelação.

- 67 A obra de Márcia X. é marcada por uma atitude permanente de ultrapassar os limites e lançar pontes entre as esferas da sexualidade, infância, religião e intimidade. Acionando a tremenda força criativa da transgressão (Taussig, 1997), a artista assume os detalhes da vida íntima como brechas para o conhecimento das fronteiras que cria e reafirma em sua obra. Esta revelação dos segredos da intimidade assemelha-se ao modo como a linguagem era apreendida na infância de Leiris, assim como narra o autor:

Quero falar de certos fatos de linguagem, de palavras ricas em prolongamentos, ou palavras mal ouvidas ou mal lidas que despertam bruscamente um tipo de vertigem no momento em que se percebe que elas não são o que tínhamos acreditado até então. Tais palavras cumpriram muitas vezes, na minha infância, a função de chaves, seja que por sua sonoridade fossem abertas surpreendentes perspectivas, seja que, ao descobrir que as aleijáramos anteriormente, apreendê-las subitamente em sua integridade fizesse, em alguma medida, *figura de revelação*, como o rasgar súbito de um véu ou a irrupção de alguma verdade (Leiris, 1995:113, tradução pessoal).

- 68 De modo análogo ao dos surrealistas, Márcia X. estaria tomando para si a tentativa de representar a transgressão através da elaboração da contradição expressa na imagem (Taussig, 1997). Talvez tocada pela “iluminação profana” que acomete os surrealistas (Benjamin, 1994), a artista desloca os objetos e elementos dos seus contextos originais discordantes para dotá-los de um novo sentido desconcertante. A obra é ativada em seu poder transgressor na tensão consequente do encontro de contrários irreconciliáveis: “é neste lugar carregado aberto pela transgressão que encontramos um ritual empoderador e sagrado, causado e causador deste ‘espaço’” (Taussig, 1997:350, tradução pessoal). A transgressão, em chave batailliana, efetua e atualiza a consumição pela chama do sagrado.

- 69 A sacralização realizada na transgressão compreende o deslizamento do mundo profano dos interditos para o mundo sagrado de múltiplas possibilidades, marcado pelo extraordinário. A primeira idade do mundo, fértil e desordenada, tal como descreve Caillois, é atualizada a partir da transgressão da festa (Caillois, 1988:103-106). Esta permite traçar uma linha que, deixando a existência humana profana de contenção e esterilidade, conduza à sua infância, tempo da prodigalidade, da fartura e do caos. A “passagem de um estado comum a um estado mais privilegiado, mais cristalino, mais singular” (Leiris, 1995:115, tradução pessoal) é evocada na intimidade da vida cotidiana tanto por Márcia X. quanto por Leiris (1995). A investigação da intimidade, por sua vez, revela e impõe a força distintiva do sagrado:

ao lado dos objetos, dos lugares, dos espetáculos que exerciam sobre nós uma atração tão especial (a atração de tudo que aparece separado do mundo corrente...), eu encontro as circunstâncias, os fatos por assim dizer *imponderáveis*, que me deram a *percepção aguda da existência de um reino distinto*, reservado, sem medida comum com o resto, e separado da massa do profano com [a mesma] crueza ofuscante e insólita ... (Leiris, 1995:112-113, tradução pessoal).

- 70 As diferenças entre o cotidiano sobrenatural e mágico de Leiris e os intensos transbordamentos de sexualidade na obra de Márcia X. qualificam o relevo dado por esta à transgressão. O sagrado enquanto “sistema sutil de distinção de minúcias, de pontos de agulha e de detalhes de etiqueta” (Leiris, 1995:116, tradução pessoal), aflorado na intimidade, é sobredeterminado pela potência criativa da transgressão, encarnada em sacrilégio. A promiscuidade reprimida nas relações entre infância, sexualidade e religião,

ao ser materializada por Márcia X., corresponde a um sacrilégio de elementos anteriormente puros.

- 71 É nesse sentido que Márcia X. lança mão dos terços católicos para formatá-los em pênis, em “Desenhando com terços”. A performance consiste na atividade de cobrir um determinado espaço com desenhos de pênis formados por terços, que ora se entrecruzam, ora somente se tocam ao serem colocados lado a lado. Na legenda da performance²⁷, salienta-se que o seu tempo de duração depende do tamanho do espaço disponível, chegando a consumir “vários dias (até um mês)”. Durante a performance²⁸, a artista permanece em silêncio e seus gestos são contidos, limitando-se a desenrolar os terços emaranhados em montes ou ao redor do pescoço, cortar seus fios para arranjá-los em duplas, e em seguida posicioná-los no chão. Como propõe Basbaum (2003), a ação é desempenhada com contenção e se aproxima de uma postura de devoção. A caracterização da artista também contribui para essa interpretação religiosa: cabelos muito compridos e soltos, um camisolão branco que cobre braços e pernas, e os pés descalços. Em seu texto crítico supracitado “Sobre as performances”, Márcia X. afirma que, dentre outras performances, “Desenhando com terços” dialoga com o universo feminino e com elementos da religiosidade brasileira. Sua principal intenção é mostrar comportamentos religiosos associados ao universo feminino contaminados pela obsessão, pesadelo, delírio e êxtase. Em “Desenhando com terços”, o rigor e a repetição da ação aludem menos ao corpo extático ocupado pelo sagrado (incorporado) que ao comportamento padronizado da religião instituída. Sentada sobre os calcanhares e manipulando os terços meticulosamente, Márcia X. se assemelha à devota católica que manipula seu terço em oração. A dedicação física e calculada, durante um longo período e distribuída em um espaço determinado, lembra ainda o sacrifício da devota que sobe os trezentos e oitenta e dois degraus da Igreja de Nossa Senhora da Penha para pagar uma promessa. A postura ascética da *performer* provoca um efeito de contraste quando se observa isoladamente cada figura formada pelos terços. Isto porque, como ela ressalta, “a extensão do desenho evidenci[a] a abstração resultante da trama” (Legenda de “Desenhando com terços”).

Desenhando com Terços (2000-2003)

- 72 Dentre os registros da performance “Desenhando com terços”, encontramos a fotografia retirada da mostra “*Erotica – os sentidos na arte*”. Nela os pênis formados por terços são extraídos da trama composta na performance e também subtraídos da atmosfera religiosa criada pela artista. Com isso, produz-se um enquadramento unívoco e que encarna o sacrilégio em uma imagem eficiente:
- 73 Contrariando o conceito weberiano de “desencantamento do mundo”, Taussig (1997) defende que o sagrado não é apagado na modernidade. Enquanto um espaço situado de transgressão, o sagrado não desapareceu, mas foi “a si mesmo transgredido” (idem:12). Para Taussig,
- Paradoxalmente essa transgressão da transgressão pode ser vista como o último ato sagrado, mas um no qual o sacrilégio se torna o lugar onde o sagrado é mais provável de ser experienciado na modernidade, sacrilégio sendo (...) um espaço carregado de sacralidade negativa caracterizada pelo encontro de extremos em ondas intermináveis de proliferação metonímica (Taussig, 1997:360-361, tradução pessoal).
- 74 Como lembra Navas (idem), o ato de desenhar pênis com terços desloca o sentido do objeto de sua função de instrumento para contagem das preces para aquilo que se vê: a forma construída do pênis ereto e ejaculante. A postura contida e devotada de Márcia X. contrasta com as imagens construídas que dissipam protagonismos, acentuando e fundindo terços e falos. A ação implica estabelecer e desestabilizar fronteiras, atenuando as margens e aproximando as distâncias. Assim, o contraste entre a reverência religiosa de Márcia X. e a imagem dos terços fálicos se resolve na sacralização por sacrilégio, já que o objeto religioso encarna a sexualidade que lhe é negada pelas regras morais religiosas e o membro sexual é contaminado pela sacralização (negativa) operada pelo terço.

BIBLIOGRAPHY

- AMARAL, Leila. (2008). "Do espiritual na arte abstrata e na arte do informe em particular". In: Amaral, Leila e Geiger, Amir. (orgs) *In vitro, in vivo, in silício. Ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*. São Paulo: Attar editorial.
- APPADURAI, Arjun. (1986). "Introduction : commodities and the politics of value". In: *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BASBAUM, Ricardo. (2003). "X: Percursos de alguém além de equações". Revista Concinnitas, n.4: 48-57. Versão online disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710_143439_Ens_MarciaX_CadernoVB1_P.pdf. (Consultado em 2.10.08).
- BATAILLE, Georges. (1975). *A Parte Maldita* (precedida de "A Noção de Despesa"). Rio de Janeiro: Imago.
- BENJAMIM, Walter. (1994). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 7ª edição.
- BESSA, Sérgio. (1996). "X-Rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela)". Revista *Item-4*, novembro: 80-83. (também disponível no sitio eletrônico de Márcia X.. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=4>. (Consultado em 27.07.07).
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. (2003). "Novos Tempos". Revista eletrônica *Labrys, estudos feministas*, n. 3. Link: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/heloisa1.htm>. (Consultado em 2.10.08).
- BULHOES, Maria Amélia. (1997). "Arte contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado". In: M.A. Bulhões e M.L.B. Kern (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed.UFRGS.
- CAILLOIS, Roger. (1988). *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- CHIARA, Ana Cristina. (2007). "Ana Cristina Cesar e Márcia X: Ensaio sobre o corpo incandescente". In: R. Dias, G. Paz e A.L. Oliveira (orgs). *Arte Brasileira e Filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê.
- FREYBERGER, Gisele. (2004). "A expressão da feminilidade nas performances contemporâneas". *Territórios e Fronteiras da cena. Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades*, ano 1. Link: <http://www.eca.usp.br/tfc/geral20041/portal.htm>. (Consultado em 1.05.08).
- GELL, Alfred. (1998). "Distributed Person ". In : *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: University Press.
- GOLDBERG, RoseLee. (2006). *A arte da performance. Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes.
- KOPYTOFF, Igor. (1986). "The cultural biography of things : commoditization as process". In: A. Appadurai. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEIRIS, Michel. (1995). "Le sacré dans la vie quotidienne". In: Hollier, Denis (org.). *Le Collège de Sociologie*. Paris: Gallimard, p. 94-119.

MARCUS, George & MYERS, Fred. (1995). "The traffic in art and culture: an introduction". In : G. Marcus & F. Myers (ed.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.

NOTES

1. Os personagens e os argumentos envolvidos no episódio foram analisados detidamente no primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado (Oliveira, 2009).
2. A imagem da fotografia pode ser encontrada no site do Canal Contemporâneo. Link: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/marcia.jpg>. Consultado em 9.01.09.
3. A declaração foi feita à jornalista Nahima Maciel, do Correio Brasiliense, no dia 28/04/08. Link para a publicação online: http://www.direitos.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1270&Itemid=2. Data da consulta: 2/11/06. A obra do artista traz a imagem de um homem com uma das mãos na cueca ao lado de uma estátua de São Jorge.
4. Foram consultados vinte textos críticos disponíveis no sítio eletrônico de Márcia X. (dez deles são textos primeiramente publicados em jornais e revistas especializadas); quinze textos publicados em outras fontes eletrônicas (cinco em blogs, dois em sítios eletrônicos, um em revista e cinco em jornais); cinco textos de catálogos de exposição que contava com alguma obra da artista; cinco artigos publicados em periódicos e um em uma coletânea de artigos sobre arte.
5. Crítica de Beth Ferreira para o Portal BITS MAG. Link: http://www.bitsmag.com.br/conteudo/estilo/arte_index.htm. Data da consulta: 17.03.08.
6. O texto de Fernando Cocchiarale está disponível no sítio eletrônico oficial de Márcia X.. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>. Data da consulta: 27.07.07.
7. A obra "A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente" é uma versão revista e ampliada do livro *Performance: Live Art 1909 to the present* publicado em 1979. Na publicação Caderno VideoBrasil dedicada à performance, João Paulo Leite indica o livro de Goldberg como a "primeira história da performance". O texto de Leite está disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060712_125717_Cronologia_Perf_CadernoVB_P.pdf. Data da consulta: 2.10.08.
8. A conversa foi reproduzida na crítica "Vestígios da irreverência" assinada por B.T. e publicada no Caderno B do Jornal do Brasil em 12.11.05. Versão online disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/11/11/jorcab20051111002.html>. Consultado em 2.10.08.
9. Imagem retirada da Revista *Polêmica Imagem*. Link: http://www.polemica.uerj.br/pol16/cimagem/p16_art_marcia2.htm. Consultado em 2.10.08.
10. Esta imagem e todas as outras que seguem foram retiradas do sítio eletrônico de Márcia X.. Link: <http://www.marciax.art.br/>. As consultas foram feitas no mês de julho de 2007.
11. Cage recomendava, entre outros estudos: "uma maneira de escrever música: estudar Duchamp" (apud Goldberg, 2006:114).
12. Legenda de "Soap Opera" disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=1&sObra=8&sText=10>. Data da consulta: 27.07.07.
13. Texto crítico disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>. Data da consulta: 27.07.08.
14. Fotografia retirada do catálogo do Evento Multidisciplinar Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo (2005), acervo pessoal.
15. Texto crítico originalmente publicado no Jornal *O Globo* e disponível no sítio eletrônico da artista (s/d). Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=46>. Data da consulta: 27.07.07.

16. Texto crítico “Sem título” retirado do sítio eletrônico da artista. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=32>. Data da consulta: 27.07.07.
17. *Jornal da Unicamp*, Ed. 403 (4 a 10 de agosto de 2008). “Arte: substantivo feminino” por Luiz Sugimoto. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju403pag4.html. Consultada em 2.10.08.
18. Bessa afirma que “na história das artes plásticas (...) o ‘movimento’ sempre teve uma conotação sexual implícita”, e lembra os trabalhos de Duchamp *Nu descendo a escada* e *Grande Vidro* como exemplos de imagens que ao jogar com o movimento, aludem à sexualidade (idem:82).
19. Texto crítico do autor “Desenhando com terços” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=15>. Data da consulta: 27.07.07.
20. Texto crítico disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>. Data da consulta: 27.07.07.
21. Texto crítico “x-ia-s-mas” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=34>. Data: 27.07.08.
22. Artigo publicado na Revista Eletrônica *Labrys, estudos feministas*. Link: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/heloisa1.htm>. Consultado em 2.10.08.
23. Na crítica para o Portal BITSMAG, Beth Ferreira afirma que a performance “Cadeira careca” é uma homenagem a Le Corbusier e a Meret Oppenheim, criadora da obra *Le Dejeuner en furrure*, um conjunto de xícara, pires e colher cobertos de pelo.
24. Texto “Márcia X. explora possibilidades múltiplas do erotismo” publicada originalmente no *Jornal Folha de São Paulo*, (s/d). Disponível no sítio eletrônico de Márcia X. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=45>. Data da consulta: 27.07.07.
25. Texto crítico de Márcia X. “Natureza Humana” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44>. Data da consulta 27.07.07.
26. Texto crítico disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=34>. Data da consulta: 27.07.07.
27. A legenda de “Desenhando com terços” está disponível em seu sítio eletrônico. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=2&sObra=26&sText=23>. Consultada em 13.05.07.
28. Um vídeo com a performance realizada na Casa de Petrópolis - Instituto de Cultura, em julho de 2000, está disponível no site da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/video/desenhando.html>. Consultado em 13.05.07.
-

INDEX

Palavras-chave: arte contemporânea, sagrado, iconoclastia, Márcia X., performance

Keywords: contemporary art, sacred, iconoclasm, performance.

AUTHOR

PAOLA LINS DE OLIVEIRA

Doutora em Antropologia Cultural (PPGSA/UFRJ) paolalins@gmail.com