



Um estudo semiótico de *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*

Maria Vitória Laurindo Siviero (USP)*

Resumo: Esse artigo discute a performance enquanto manifestação artística. Diante da dificuldade de precisar as características gerais desse gênero experimental, utilizei a semiótica como principal ferramenta para analisar um ato performático e compará-lo a outras duas obras, a fim de destacar a existência de fenômenos recorrentes nos diferentes casos. Por meio de uma abordagem greimasiana, foi analisada a obra *"The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey"*, um ato performático realizado no ano de 1992, por dois artistas lanito-americanos, Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco, os quais, vestidos como aborígenes, trancaram-se em uma jaula e passaram três dias compondo parte do acervo de museus da Europa, EUA e México. A performance em questão foi comparada com *"Rape Scene"* (1973), da artista Ana Mendieta, e *"First Woman at the Moon"* (1999), realizada por Aleksandra Mir, sendo um dos principais objetivos dessa investigação o levantamento de elementos comuns a todas as obras, possibilitando uma observação mais precisa de tais fenômenos a fim de demonstrar que tais obras possuem aspectos por meio dos quais é possível agrupá-las na categoria "performance", pois essa linguagem se difere de outras manifestações artísticas (como a música, teatro, pintura, etc.) e garante sua autonomia por meio de uma série de características próprias ao gênero.

Palavras-chave: Performance; Arte; Semiótica

1. A performance-art

A performance é uma manifestação artística que nasceu apoiada no hibridismo e encontra-se num ponto de intersecção entre outras linguagens como a poesia, a música, o teatro e a pintura. É um gênero que nasceu da necessidade de reformular e experimentar com os padrões tradicionais de fazer e mostrar arte.

Em *A arte da Performance* (2011), Glusberg ilustra uma "pré-história" da manifestação performática, na qual se refere às vanguardas como movimentos que inspiraram as primeiras aparições formais desse gênero artístico (na década de 60), além das influências dos rituais tribais e do teatro e dança orientais. Nas palavras de Jocken Gerz (Gerz apud Glusberg, 2007, p. 7): "Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes".

Há uma dificuldade em estabelecer uma definição precisa e consensual para uma expressão artística de caráter experimental, espontâneo e livre, uma vez que esse próprio gênero artístico mantém-se em movimento, em uma busca constante pela reformulação. A necessidade de uma definição mais precisa para o conceito de performance é gerada pela importância de se conhecer o terreno a ser atravessado na criação e estudo deste fenômeno

artístico. Conhecer determinada linguagem artística possibilita a liberdade não apenas de criação, mas também de análise e pesquisa, fortalecendo o próprio fazer artístico e sustentando a performance enquanto linguagem.

Diante da dificuldade em precisar as características gerais desse gênero artístico, questiono se é possível definir cientificamente, um ou mais traços semânticos comuns a todos os atos artísticos comumente associados à performance, podendo assim, estabelecer uma definição mais concisa para esta manifestação artística, garantindo sua autonomia. Portanto, pretendo investigar traços comuns em diferentes atos artísticos inseridos nessa categoria sob uma ótica greimasiana, traços estes que possam caracterizar tais atos como uma obra de arte performática. Deste modo, nesse artigo discorrerei sobre a análise semiótica de um ato performático: *"The Couple in a Cage: A Guatinaui Odyssey"*, de Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco.

2. Registro e Obra

Não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; por causa da impetuosidade e da velocidade da mutação, esta se dispersa e se recolhe, vem e vai. (Heráclito de Éfeso)

Um ato performático quando se inicia já implica seu próprio desaparecimento, a performance é uma

* DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2016.120538

* Mestranda em Linguística pelo programa de pós-graduação de Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Endereço de e-mail: m_vitoria34@hotmail.com

linguagem efêmera, cujo tempo será sempre o presente. Diferentemente de um poema ou de uma fotografia, uma performance jamais será capturada pela perpetuidade, mas se sujeita a perecer, não nos avisa de sua extinção e muitas vezes, nem de seu surgimento. Uma performance simplesmente “acontece”, de maneira única e irreprodutível. Para ser fruída, a obra performática precisa que seu espectador esteja presente no momento e lugar onde ela acontece, do contrário, não haverá catarse, tão pouco haverá a própria performance. Da mesma maneira, perde-se também a possibilidade de analisar com a mesma precisão cada evento durante uma performance.

Qualquer análise de obra se ampara em seus registros, por exemplo, para analisar uma pintura, como “*Saturno devorando a un hijo*”, uma das pinturas de óleo sobre reboco da casa de Francisco de Goya, o analista certamente recorrerá a uma gravura do mesmo afresco. É lógico que no caso da performance não haveria de ser diferente, mas considerando que não se pode fruir desse gênero de obra por outro meio que não seja presente na realização do ato, não faz nenhum sentido registrá-la, afinal, o registro jamais será o próprio ato. Sendo assim, os registros de performance são relativamente difíceis de se obter, tratam-se de fragmentos obscuros de vídeos, fotografias e descrições verbais, os quais conseguem recompor uma determinada performance após um intrincado levantamento.

Sendo assim, a primeira dificuldade no desenvolvimento da pesquisa é tornar claros os limites entre o registro e a obra, de forma que o primeiro (seja ele, por meio de vídeo, descrição verbal ou fotografia) não acabe por protagonizar a análise do segundo.

Segundo a dicotomia expressão/conteúdo proposta pelo linguista Louis Hjelmslev, o texto surge da articulação entre dois planos, o plano do conteúdo, onde se constrói o significado, e o plano da expressão, por meio do qual este significado é expresso. Pode-se dizer que se trata do que é dito e de como é dito, é dessa relação que surge um texto, verbal ou não. No caso da performance, assim como em todo texto poético (cf. Jakobson, 2010, p. 150 e segs), há uma relação de reciprocidade estabelecida entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, não é o que aconteceria em um texto utilitário, como por exemplo, uma bula de remédio, na qual o plano da expressão se limita a apenas explicitar o conteúdo.

Essa função utilitária é atributo também dos registros através dos quais se acessa o objeto da análise – excetuando-se os casos nos quais o registro e o plano da expressão são o mesmo, por exemplo na poesia concreta – o exame do plano da expressão do registro pouco interessa ao analista do

discurso, pelo contrário, deve ser atravessado por ele, pois sua função está limitada a expressar o conteúdo e não a criar um diálogo com ele. Ao tomar como exemplo a análise de um soneto de Camões, pouco importa que esteja grafado com letra Arial ou Times New Roman, o resultado da análise será o mesmo em ambos os casos.

No caso de um poema, o plano de expressão é a linguagem verbal, mas há duas formas de registro para ele, sendo estas a voz humana e a forma escrita; ao analisar seu conteúdo, tanto faz a qual dos dois recorrer. No gênero performance, pode-se dizer que seu plano de expressão é o ato do ator. Diferentemente de um filme ou fotografia, os recursos audiovisuais são apenas forma de registrá-lo, assim como os textos verbais que o descrevem.

A comparação pela qual essa pesquisa se interessa é a da compatibilidade sintagmática entre uma performance e outra e, para isso, é necessário investigar quais paradigmas coexistem, ou seja, quais eventos compuseram o ato. Para isso, não importará se estas informações forem coletadas em uma entrevista com os *performers* ou retiradas de um vídeo. O objeto de estudo também pode ser reproduzido por meio de depoimentos de espectadores e fotografias ao mesmo tempo.

Portanto, da mesma forma que não influencia a análise de um poema não concreto a fonte com o qual ele é grafado, a análise de uma performance também não deve se ater ao plano de expressão do registro (suas filmagens, fotografias e testemunhos). É preciso considerar que essa é apenas uma das formas pelas quais uma performance pode ser revisitada apenas como objeto histórico e científico, mas não necessariamente estético.

3. The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey

Em março de 1992, por três dias, os artistas Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco se trancaram em uma gaiola dourada travestidos de Guatinauis (os fictícios aborígenes habitantes de uma ilha do Golfo do México que teria sido supostamente esquecida por Colombo), o ato foi intitulado “The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey” e também é conhecido como “Two Undiscovered Amerindians”.

Ao longo da performance, executavam atividades diárias da vida moderna ocidental: utilizavam laptops, assistiam televisão etc. Por uma pequena doação dos visitantes do museu Columbus Plaza (em Madrid, na Espanha), o casal posava para fotografias e Fusco dançava hip-hop. No horário de alimentação, os guardas do museu passavam bananas para os artistas e, quando eles precisavam usar o banheiro, eram escoltados em coleiras. Os visitantes recebiam informações enciclopédicas

igualmente fictícias sobre os aborígenes descritos como “amostras”; o público era informado sobre o comportamento sexual desinibido e a afetividade dos Guatinauis e ainda era possível examinar, em um mapa do Golfo do México, a localização da suposta ilha.

Esta performance, que durante dois anos viajou por cidades dos Estados Unidos, Europa e México, evoca a experiência dos zoológicos humanos, também conhecidos como exposições etnológicas ou *black villages*, que foram populares ao longo dos séculos XIX e XX, em museus, bares, restaurantes e *freak shows*. Algumas vezes se sucedem, ainda, na atualidade em situação semelhante³, embora tenham sido historicamente suprimidos da nossa memória coletiva. No zoo humano eram exibidos em seu estado “natural” ou “primitivo”, homens, mulheres e crianças pertencentes a tribos africanas e indígenas. Eles eram colocados em gaiolas, algumas vezes acompanhados por aves e macacos, que serviam para aumentar o efeito de negação da cultura e ilustrar a semelhança dos aborígenes mais com os próprios animais do que com os seres humanos.

Revisitar as exposições etnológicas por uma perspectiva moderna e crítica é provocar uma memória social e denunciar um aspecto ignorado e sombrio de nosso desenvolvimento cultural. A existência desse componente sinistro contribui ilustrando, ao longo da história, uma parte da construção do pensamento europeu e americano a respeito de grupos étnicos não-ocidentais.

A performance de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco trabalha com estereótipos construídos ao longo dos anos por povos do Ocidente. Fusco está usando tranças nos cabelos, uma saia de palha, um top estampado imitando pelo de onça e tem o rosto pintado de cores fortes e Gómez-Peña usa uma máscara de lutador de “lucha libre”, ele se veste com estampas étnicas e tem um cocar de penas na cabeça. Tanto o visagismo quanto o figurino que foi concebido para a performance abusa de cores, penas, estampas, colares de sementes etc., além de deixar boa parte da pele à mostra. Mas adicionados a esse visual tido como “exótico”, estão acessórios comuns da moda e da cultura americana e europeia, como óculos escuros e tênis de cano alto.

Além da presença inusitada de acessórios da moda ocidental, a cultura moderna do ocidente aparece representada pelos aparelhos eletrônicos, *laptop*, televisor e nos demais apetrechos pertencentes aos aborígenes dessa “terra imaginária”, como a garrafa de Coca-Cola e os tênis de cano alto usados por Fusco. Na composição de tal cena irônica a etnia dos artistas é um elemento fundamental, pois trata-se exposição de corpos latino-americanos, o que reforça ainda mais o formato pastiche da obra.

Nesse zoo, concebido por artistas hispano-americanos, está exposto o “humano exótico”, essa exposição e aprisionamento se justifica por suas características “primitivas” e “estranhas”. Eles estão expostos como objeto de curiosidade do público. O visitante ocidental tem a oportunidade de interagir com uma cultura ancestral e exótica, que aparece engaiolada no museu (justamente por sua estranheza), mas ao fazê-lo, está diante de um “show” de ações comuns a sua própria cultura.

Em um contexto de globalização e consciência da falácia de qualquer teoria de superioridade étnica, quer seja ela baseada em princípios morais ou religiosos, exibir indígenas em um museu, seria tão ilógico quanto cruel. A falta de lógica, porém, é ainda maior quando estes executam tarefas modernas, um absurdo que é ainda reforçado pela qualidade caricata e estereotipada do ato.

A performance admite argumentos incoerentes através do apelo ao ridículo, através da exposição irônica de um discurso contrário à lógica, apontando, assim, a absurdidade, a contrariedade daquilo que está sendo exposto. Esse ato performático ironiza o olhar ocidental sobre a cultura estrangeira e seu conceito de “exótico” quando faz uso da linguagem comum aos museus e à autoridade do ambiente para exibir um casal de aborígenes, tratados como uma espécie de relíquia histórica, espécime científico e objeto de curiosidade na sociedade pós-colonial trancada e exposta em uma jaula de ouro. Trata-se de uma afirmação disfórica da cultura.

A obra revisita o zoo humano, uma instituição hoje repudiada pela humanidade, para trazê-la à tona de forma crítica, valendo-se de uma figura retórica: a ironia, dispositivo no qual admite-se uma tese oposta para que, por meio de suas incompatibilidades, possa chegar à tese que se defende. Segundo Fiorin:

A ironia (...) é um alargamento semântico, uma difusão sêmica. No eixo da extensão, um significado tem seu valor invertido, abrangendo assim o sentido e seu oposto. Com isso, há uma intensificação maior ao sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto. (Fiorin, 2011, p. 69)

A relação do ocidente com as demais civilizações é de poder e de dominação, como se o mundo não ocidentalizado fosse uma espécie de problema a ser resolvido através da intervenção dessa civilização dita “superior”. O objetivo dessa performance é ressaltar esta postura racista do mundo ocidental através da ironia. A cultura europeia – tão comum e cotidiana – aqui é distanciada do espectador ocidental quando este se depara com suas atividades diárias realizadas por aborígenes de uma terra recém-tocada pela civilização, isso acentua o

quanto essa cultura é também “esquisita”, na medida em que é estranhada por outros povos.

O Orientalismo nunca está muito longe do que chama[-se] “a idéia de Europa”, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus contra todos “aqueles” não-europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura européia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a idéia de uma identidade européia superior a todos os povos e culturas não-europeus. (Said, 2007, p. 34)

O mundo recebe as culturas não ocidentais por um crivo eurocêntrico que converte esses povos em estereótipos excêntricos. Em vez de compreender que as sociedades se desenvolvem sob estruturas de pensamento distintas, o ocidental tende a condenar o que não alcança, como se houvesse um padrão ao qual todas as culturas deveriam estar submetidas. Esse fenômeno pode ser percebido por meio da observação, por exemplo, do material cinematográfico considerado “cultura de massa”, distribuído pela indústria americana, cuja disseminação e aceitação abrange o globo quase que por completo. As imitações grosseiras de outras etnias pela televisão brasileira também servem como exemplo do alcance de influência cultural deste eurocentrismo no âmbito do entretenimento.

O próprio povo afro-americano, embora ativo na formação cultural dos Estados Unidos, foi um grupo social para o qual durante muitos anos foram delegadas funções secundárias no cinema ou, em outros casos, papéis cuja etnia do personagem é fundamental à narrativa. São filmes nos quais os personagens protagonistas devem necessariamente ser interpretados por atores negros como, por exemplo, o filme “Doze anos de escravidão”, que estreou em 2013 e foi dirigido por Steve McQueen; ou o drama político “O Presidente Negro” dirigido por Joseph Sargent em 1972; ou “Faça a Coisa Certa”, um filme dirigido por Spike Lee que estreou em 1989, dentre outros. Em contrapartida, aos brancos desde sempre coube a possibilidade de ser tudo, e, como exemplo disso, podem ser citadas diversas produções hollywoodianas nas quais personagens de etnia árabe ou africana são interpretados por americanos descendentes de europeus.

É caso do filme “Êxodo: Deuses e Reis”, dirigido por Ridley Scott e inspirado em uma narrativa bíblica. A produção, que estreou em 2014, tem por base os livros antigos provenientes da cultura judaica e traz uma releitura da trajetória de Moisés, interpretado pelo ator Christian Bale (ex-Batman), que lidera os hebreus durante o Êxodo no Egito. A singularidade dessa produção que aqui será destacada é a escolha do elenco principal, pois ele todo é composto por homens e mulheres de ascendência europeia, mesmo sabendo-se há muito

tempo que isso seria pouco provável e, muito pelo contrário, estudos antropológicos tendem a sugerir o oposto (cf. Figura 2 e 3).

Outro exemplo de deturpação cultural é o clássico de Steven Spielberg e George Lucas, “Indiana Jones e o Templo da Perdição”. Aqui, a Índia aparece como uma civilização em completa miséria e assombrada por um grupo de *Tugues* adoradores da deusa hindu Kali, que, liderados por um sumo sacerdote sanguinário, cultuam magia negra, rituais de sacrifício humano e praticam escravidão infantil. Elementos de “adoração ao Diabo”, provenientes da cultura cristã, assim como a falsa retratação da dieta hindu (e.g. a cena do cérebro de macaco, abaixo) também aparecem nessa controversa releitura da Índia e do hinduísmo (cf. Figura 4 e 5).

Mas esses são apenas dois dos muitos filmes dentro de uma longa tradição cinematográfica de perverter culturas não ocidentais. Durante muito tempo, vários filmes debateram questões raciais e etnológicas, mas mesmo assim, eram estas próprias as poucas produções onde se podia ver um protagonismo etnologicamente heterogêneo dentro do universo *mainstream*. Embora tanto descendentes de africanos quanto de hispânicos e de povos asiáticos já compoñam uma parcela significativa da população dos EUA, essa apropriação estereotipada e implausível das culturas estrangeiras ainda é aceita e consumida pelo público; não por seu aspecto cômico desencadeado pelo abalo das estruturas lógicas, mas como ideal artístico e cultural.

O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos. Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial; nesse processo, muitos europeus e americanos também foram instigados por essas histórias e seus respectivos protagonistas, e também eles lutaram por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana. (Said, 2011 p. 8)

A compreensão que o ocidental tem dos povos distribuídos sobre o globo desenvolveu-se ancorada no conceito de superioridade racial, imposto através da dominação das culturas ditas “inferiores”. A performance “Two Undiscovered Amerindians” aborda de maneira irônica o olhar eurocêntrico que é lançado sobre o mundo, resquício da ideia colonialista de que era preciso levar o “progresso” aos povos ditos bárbaros e primitivos e empregar violência por meio do castigo, da morte ou do açoitemento na medida em que oferecessem resistência à dominação.

Os “Guatinauis” representados por Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña estão dentro da sociedade ocidental moderna, são os descendentes dos que foram engaiolados nos zoológicos do passado. Assim como o americano e o europeu, muitos deles usam tênis de cano alto, assistem televisão e bebem Coca-cola, vivem nas mesmas cidades e bairros e frequentam os mesmos ambientes modernos e civilizados que europeus e americanos, no entanto ainda lutam contra resquícios de um pensamento regressista de mais de quinhentos anos. Durante esse ato performático, portanto, foi possível engaiolá-los e exibi-los diante do público como prova empírica de sua existência, sendo possível, então, transformá-los em objeto de análise e reflexão do racismo e das ideias coloniais, que advindas do conceito de supremacia racial ainda permeiam a sociedade contemporânea.

Ao finalizar esta análise, é possível elencar alguns fenômenos comuns a todas as performances analisadas até agora, sendo o primeiro deles um traço semântico inerente à arte performática, a *despersonalização*. O espectador deixa de identificar o performer unicamente como o indivíduo original (Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco), mas também não consegue associá-lo a nenhum sujeito enunciador particular pois eles tornam-se parte da obra, nesse caso, Guillermo Gomez-Peña e Coco Fusco são “um casal de guaitinauis” e essa informação é suficiente para que o público possa fruir de uma obra como essa. Nenhum deles tinha um nome ou qualquer maneira de se identificarem ou se diferenciarem (além do gênero sexual), eram apenas guatinaui-macho e guatinaui-fêmea e tornaram-se tão objetos quanto as demais peças do museu.

Esse traço semântico *despersonalização* parece pertencer à essência da própria *performance*. Analisando outros exemplos de atos performáticos pode-se observar a recorrência desse traço, um exemplo é a performance “Rape Scene” realizada pela artista Ana Mendieta, na cidade de Iowa em 1973. Ela deixou entreaberta a porta de seu apartamento e amarrou-se a uma mesa, nua da cintura para baixo e suja com sangue. Nesse caso também houve apenas um sujeito enunciador feminino despersonalizado compondo a cena de um crime, ou seja, a artista tornou-se o próprio ato.

Outro exemplo é a performance “First Woman at the Moon” de Aleksandra Mir, realizada em comemoração do aniversário de 30 anos do pouso da nave americana Apollo 11 na Lua. Moradores dos municípios de Belsen e Beverwijk, no Norte da Holanda se voluntariaram ao longo do dia criando uma paisagem lunar na areia da praia para que Mir caminhasse sobre ela e pudesse realizar o primeiro pouso feminino na Lua. Nessa performance também não existem personagens, mas apenas um sujeito enunciador feminino despersonalizado caminhado

sobre superfície lunar; pouco importa sua história ou nome.

Outro fenômeno comum às três obras analisadas é o inacabamento da obra. Diferentemente de um quadro ou de uma peça de teatro que pressupõe sua finalização antes de vir a público, a performance é um eterno *work in progress*, cuja existência se sustenta durante a interação com seus espectadores. Uma escultura, uma peça de teatro, um filme realizam-se enquanto arte somente na presença do público, mas existem independentemente da existência dele, já a performance só acontece quando o espectador é arrebatado para dentro da obra e passa a compô-la.

No caso “Two Undiscovered Amerindians” de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, os artistas passaram-se por parte do acervo do museu, os dois interagiam diretamente com os visitantes, que muitas vezes nem compreendiam que se tratava de uma performance.

Os espectadores procuravam informar-se sobre os índios guatinauis como faziam com os demais objetos em exposição, além disso tiravam fotos e pagavam para que Fusco dançasse, interagindo diretamente com a obra. Mesmo independente dessa interação, a ação do sujeito enunciador despersonalizado dependia da ação do público e vice-versa, ou seja, mesmo havendo narrativas pré-estabelecidas, o desenrolar das ações durante o ato performático é decisão direta do público.

Esse fenômeno também se repete nas demais performances já citadas aqui. Em “First Woman at the Moon”, a obra sustenta-se pelo trabalho dos próprios espectadores, a performance é a construção do cenário lunar e a interação da comunidade local com o evento ao longo do dia e não sua finalização, o que tirou o “público” da confortável posição de observador de uma obra de arte e o colocou em meio a ação, não mais apenas como espectadores, mas como parte da obra.

No outro exemplo, “Rape Scene”, de Ana Mendieta, a artista arrebatava o público para dentro de uma cena de estupro, ele quisesse ou não vê-la, era pego desprevenido e sem qualquer aviso prévio, tornava-se um estuprador diante do crime ou alguém que se surpreende com o vislumbre de tal cena. Cada espectador presente torna-se imediatamente parte da obra. Em todos os casos o público foi transportado para a ação, muitas vezes, sem que soubesse.

Conclusão

Os três atos performáticos citados aqui já possuem mais de um aspecto congruente por meio do qual é possível agrupá-los na mesma categoria. Há, porém, ainda um terceiro fator que os une enquanto linguagem, um terceiro componente intrínseco de toda e qualquer performance: a

performance não constrói um novo “universo”, mas faz uso daquele que já está lá, dada a arbitrariedade do signo conforme definida pelo linguista Ferdinand de Saussure. Ela está inserida num cenário cotidiano e aproveita-se de um sistema que já existe antes dela. Nesse caso, os artistas hispano-americanos Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña não construíram um novo universo, mas assumiram o museu enquanto parte da performance, aproveitando-se da linguagem característica do museu e do *ethos* de autoridade dessa instituição para criar uma imagem literal da maneira como a sua própria etnia foi inserida na história do mundo.

O mesmo fenômeno acontece nas demais performances citadas nesse artigo, no caso de “First Woman at the Moon”, Mir não constrói um cenário lunar, mas assume a praia como parte da performance, ou seja, não é a Lua, mas o signo “praia” sendo convertido em signo “Lua” pelo próprio público, além do desencadeamento, a figura de linguagem gerada por essa estrutura, a artista usa do aniversário de um evento que simboliza o triunfo do capitalismo americano para criar uma estrutura socialista sem recursos financeiros, sustentada por meio de trabalho voluntário da comunidade local e administrada por uma mulher. E novamente em “Rape Scene”, performance na qual Ana Mendieta, em protesto contra o assassinato e estupro de uma colega dentro da universidade, utiliza seu apartamento, convertendo-o em cena do crime, para dar a amigos e professores a visão chocante do estuprador.

Como em “Two Undiscovered Amerindians”, o discurso da performance tem sido frequentemente um discurso de militância e luta – tema lugar-comum na arte teatral – mas diferentemente da doutrinação declamatória do teatro *politiquement engagé*, a performance opera verdadeiramente por sua força visual, plástica, sonora e sinestésica. Todavia, a propriedade que a difere das demais linguagens artísticas é o poder inserir-se em um sistema ao mesmo tempo em que faz dele metáfora para o próprio discurso, o que torna a performance uma linguagem artística com o poder de manipular a vida fazendo dela matéria-prima para sua obra. ●

Referências bibliográficas

- Barros, Diana Luz Pessoa de
2007, *Teoria semiótica do texto*. Ática: São Paulo.
- Cohen, Renato
2002, *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Ferreira, Moisés Olímpio, Gracio, Rui Alexandre
s/d. *Já estais saciados. A figura retórico-argumentativa da ironia no corpus paulinum*, www.revistas.usp.br/flp/article/download/798
- 02/83778 - acesso em outubro de 2015
- Fiorin, José Luiz
1992, *Elementos de análise do discurso*. Cultrix: São Paulo.
- Fiorin, José Luiz
2014, *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto.
- Glusberg, Jorge
2011, *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- Greimas, Algirdas Julien
1983, *Du sens, vol. II*. Éditions du Seuil: Paris.
- Goldberg, Rosellee
2006, *A Arte da performance: Do Futurismo Ao Presente*. Martins Fontes: São Paulo.
- Hjeltmslev, Louis
2009, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Jakobson, Roman
2010, *Linguística e comunicação*. Cultrix: São Paulo.
- Said, Edward
2011, *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras.
- Said, Edward
2007, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras.
- Schechner, Richard. “What Is Performance”, In *Performance Studies: An Introduction*, second edition. New York & Londres: Routledge 2006.
- Sites Consultados*
- <http://www.ferris.edu/jimcrow/question/oct06.htm> - acessado em outubro de 2015
- http://www.ces.uc.pt/formacao/materiais_racismo_pos_racismo/From_human_zoos_to_colonial_apotheoses_the_era_of_exhibiting_the_Other.htm - acessado em outubro de 2015
- <http://www.americanethnography.com/article.php?id=88#.VjfxYberTIU> - acessado em novembro de 2015
- <https://vimeo.com/79363320> - acessado em setembro de 2015
- <http://bombmagazine.org/article/1599> - acessado em setembro de 2015.
- Imagens*
- <http://hemisphericinstitute.org/hemi/enc09-films/item/245-09-couple-in-the-cage-guatainui-odyssey> - acessado em setembro de 2015

<http://www.standbyformindcontrol.com/2013/11/how-i-learned-to-stop-worrying-and-love-indiana-jones-and-the-temple-of-doom/indiana-jones-and-the-temple-of-doom-mola-ram-amrish-puri-heart/> - acessado em janeiro de 2016

<http://www.fanpop.com/clubs/indiana-jones/images/18900151/title/temple-doom->

[screencap- screencap](#) acessado em janeiro de 2016

<http://screenrant.com/exodus-gods-kings-ridley-scott-interview/> - acessado em janeiro de 2016

<http://asimplehouse.org/2014/12/12-weird-ideas-from-exodus-gods-and-kings/> - acessado em janeiro de 2016

Dados para indexação em língua estrangeira

Siviero, Maria Vitória Laurindo.
A semiotic study of The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey.
Estudos Semióticos, vol. 12, n. 1 (2016)
issn 1980-4016

Abstract: *This article discusses performance as an artistic manifestation. Facing the challenge of making the general characteristics of this genre more precise, I made use of semiotics as the main tool to analyze a performatic act and compare it to two works of the same nature, in order to highlight the existence of recurring phenomena on different cases. Through Greimasian semiotics analysis, a study of the performance "The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey", conducted by the Latin American artists Guillermo Gomes-Pena and Coco Fusco was made. During the act, the artists locked themselves in a cage and spent three days making part of the expositions in museums in Europe, USA and Mexico. This performance was compared to "Rape Scene" (1973), by Ana Mendieta and "First Woman at the Moon" (1999), by Aleksandra Mir; being one of the main objectives of this investigation the gathering of elements which are common to all works, enabling a more precise observation of these phenomena in order to demonstrate that these works have aspects through which it is possible to group them under the category of "performance", for this language is different from other artistic manifestations (such as music, theater, painting, etc.) and guarantees its autonomy via a series of characteristics which belong strictly to the genre..*

Keywords: *Performance art; Art; Semiotics.*

Como citar este artigo

Siviero, Maria Vitória Laurindo. Um estudo semiótico de
The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey.
Estudos Semióticos [on-line]. Disponível em: (<http://www.revistas.usp.br/esse>).
Editores responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva.
Volume 12, Número 1, São Paulo, Julho de 2016, p. 67-73.
DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2016.120538.
Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento: 13/01/2016
Data de aprovação: 28/05/2016

Anexos



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5