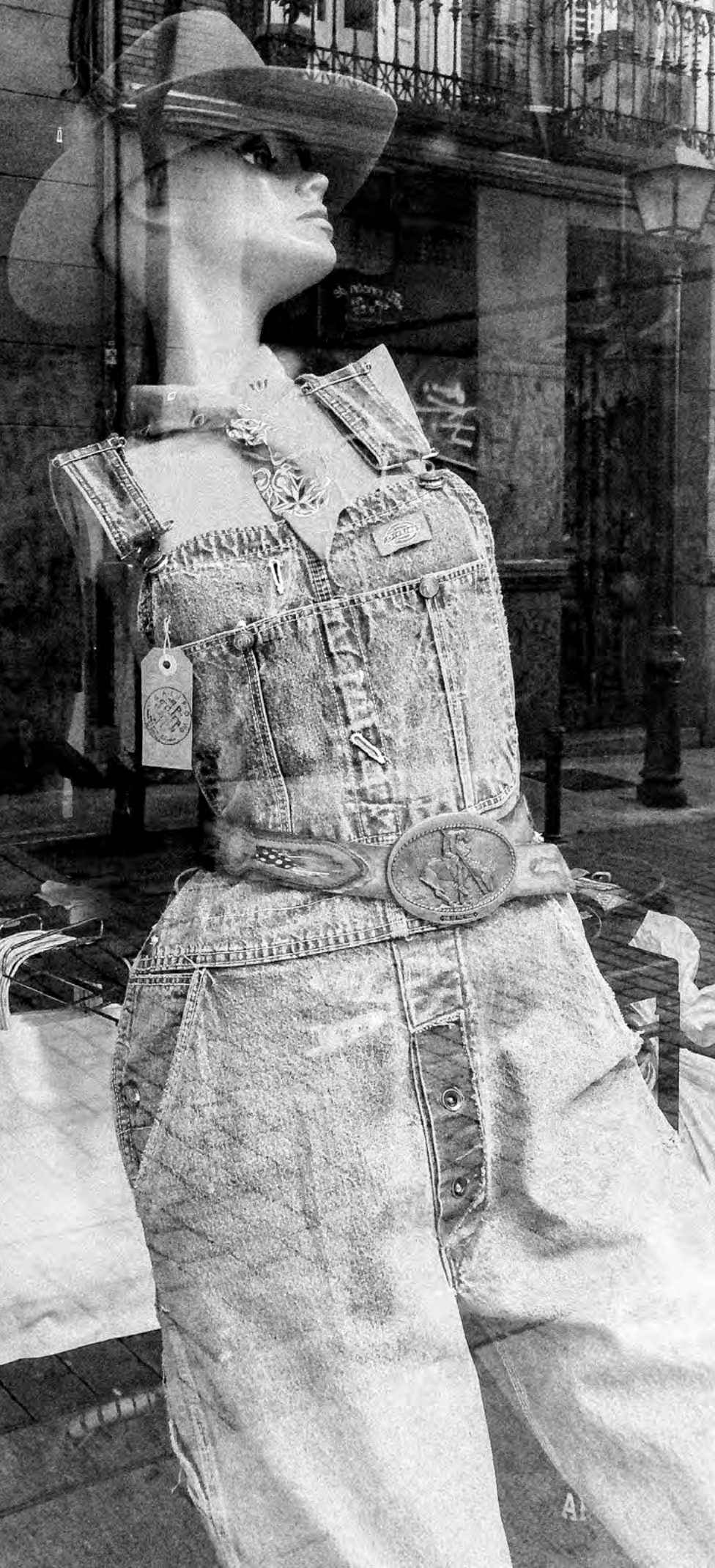


artigos





A morte de James Lee Byars: imagem da (des)aparicação de si

The death of James Lee Byars: image of the (dis)apparition of the self

[ANGÉLICA OLIVEIRA ADVERSE]

Doutora em Arte Visuais (EBA/UFMG). Pesquisadora e professora do curso de pós-graduação *stricto sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

E-mail: adverseangelica@gmail.com

[resumo] O artigo problematiza a noção da estética da desapareição na performance *A morte de James Lee Byars* (1994). Partiremos da fabulação da morte do artista James Lee Byars (1933-1997) para compreender a sua tentativa de figurar a perfeição dos gestos e das formas. Pretendemos examinar a busca do artista pela essência da *presença-ausência*: um corpo por *aparecer* ou como um corpo por *desaparecer*.

[102]

[Palavras-chave]

performance; aparição-desaparição;
veste-ritual.

[abstract] This article problematizes the notion of the aesthetics of the disappearance coming from the performance *The Death of James Lee Byars* (1994). We will begin with the attempt of the figuration of the death of the artist James Lee Byars (1933-1997) to understand his attempt to achieve the perfection of gestures and forms. We want to examine the artist's search for the essence of the *absence-presence*: a body that *appears* and a body that *disappears*.

[keywords] performance; apparition-disappearance;
ritual-clothe.

Introdução

Dias e Noites vagueiam pela eternidade. Assim são os anos que vêm e vão como viajantes que lançam os barcos através dos mares ou cavalgam pela terra. Muitos foram os ancestrais que sucumbiram pela estrada. Também tenho sido tentado há muito pela *nuvemovente* ventania, tomado por um grande desejo de sempre partir. (BASHO, 1997, p. 16)

Todo artista cria para si mesmo um autorretrato. Retratos que revelam, às vezes, uma consciente tentativa de expansão do eu. A atração pela imagem de si ressalta um traço mórbido desse processo de cisão do eu. A percepção de si como imagem cria uma espécie de tensão a partir da qual se configura o desdobramento do corpo material em imaterial. A experiência estética desse duplo está associada à construção do imaginário a partir do qual o sujeito desaparece para ceder lugar à imagem. Algo semelhante ao encantamento de Narciso pela própria face, pois essa atração é responsável por nos fornecer as pistas para compreender o nascimento da imagem sob o signo da morte.

[103]

Se nenhum quadro, nenhuma fotografia, nenhuma representação são verdadeiramente semelhantes é também por uma razão mais geral: é próprio de toda pessoa e, aliás, de toda coisa ser singular e, por conseguinte, rigorosamente inimitável [...] nesse sentido a noção de modelo (ou original) já implica ela mesma um paradoxo porque não há alguma cópia a partir da qual possamos figurar um modelo. O modelo é assim inimaginável. Aquilo que não podemos de modo algum imaginar é, ao mesmo tempo, sabemos, o que Kant considerou como sublime. Ora, o que há de mais sublime do que Deus? (ROSSET, 2012, p. 49)

O autorretrato da (des)aparição de si revela o enigma da imagem, pois explicita para o espectador da cena a fratura desencadeada entre o real e o imaginário. O duplo figurado pela imagem da performance apresenta-se como um *retrato encantado*, não podendo ser comparado à personagem real existente. O jogo com a morte doa visibilidade à impossibilidade da mimese e da representação na ação performática. Logo, a aparição da obra de arte revela a desaparecimento do corpo do artista pela ordem do sublime.

Se, como nos explica Debray (2011), os *efeitos de imagem* são quase sempre dramáticos porque há um domínio sobre o sujeito, o enfrentamento da morte provoca uma ruptura no drama por meio da ação de *morrer em corpo para renascer em imagem*. A dinâmica da transfiguração do corpo em arte apresenta a matéria do corpo em uma dimensão espectral. A organicidade do corpo do artista (rosto, gesto, dimensão, órgãos, carne etc.) desmaterializa-se para que se possa perceber o sistema imaterial dos símbolos. Essa passagem

permite que pensemos sobre a dupla dimensão do corpo, apresentada anteriormente por Schefer (2014), a respeito da mortalidade e da imortalidade dos corpos imaginários.

A performance *A morte de James Lee Byars* (1994) fundamenta-se nessa experiência em que se efetua uma ação do desapossamento de si em favor de uma epifania. Para Byars, a antinomia entre o corpo visível e o corpo em via de desaparecer revelaria na verdade a problemática da sacralização da imagem do artista. Em suma, seria um ato ritual por meio do qual se marcaria o limiar entre o corpo humano (mortal) e o corpo divino (imortal). O desdobramento do corpo do artista pela performance eleva seu corpo à dimensão sacralizada da aura¹, isto é, à afirmação de um elemento cultural da cena apresentada. Essa dinâmica corporal é o acontecimento da cisão de aparição-desaparição do artista, momento em que se revela a ação criadora do corpo artístico. A fratura de um instante, do ato ou conceito perfeito, cuja assunção perpetua momentaneamente o instante da perfeição:

O clarão do ato responde ao satori² do sujeito e essa fulgurância faz da arte a experiência de um acontecimento (*happening*): a obra, a performance é um advento enquanto acontece. Deiscência de um instante, de um ato ou de um conceito perfeitos, cuja assunção perpetua momentaneamente a instantaneidade da perfeição, que surgiu mas que não poderia todavia durar: o *vislumbre é o suficiente, o ver é a dádiva...* (RIBETTES, 1995, p. 15)

[104]

A experiência aurática se fundamentaria no instante da percepção, pela vivência do rito, isto é, da performance. O valor cultural da performance revelaria a transposição de um acontecimento atmosférico da vida para a experiência estética da arte. Trata-se, portanto, de uma personificação da abstrata apresentação do corpo espiritual. Ou seja, a presentificação da dimensão sacralizada do corpo artístico.

Nessa perspectiva, seria possível inferir, sem dúvida, que a sublimidade do corpo artístico se aproxima da ideia grega dos corpos divinos. Lembra-nos Vernant (1987) que, para os gregos, os deuses teriam, assim como os homens, uma panóplia, uma palavra e um corpo. Para representar os deuses, os gregos lhes atribuíam uma existência corporal que era singular a todas as criaturas finitas. A semelhança entre o corpo do homem e o dos deuses constituía para os humanos uma evidência imediata: decifrar, pela invisibilidade do *não visto*, a principal oposição entre o espiritual e o imaterial. A ilusão da semelhança entre os deuses e os homens, ou seja, do corpo imaterial e do corpo material, contribuía para explicitar a fratura entre o real e o mito.

Mas essa afirmação da presença em nós de um elemento não corpóreo, aparentado ao divino, e que somos "nós mesmos", toda essa abordagem materialista do corpo marcam na cultura grega mais do que uma inflexão: é uma espécie de ruptura. (VERNANT, 1987, p. 37)

Ao contrário do jovem herói grego, cujo corpo morto era ocultado em favor da expressão da *bela morte*³ por meio da poesia épica, o performer dá visibilidade à mortificação do seu corpo a fim de alcançar a experiência do sublime. A cerimônia funerária inaugura um rito estético para a celebração do efêmero (na arte e na vida). A abertura ao devir transforma a panóplia do artista em uma epiderme que reflete a transitoriedade dos seres e das coisas no mundo.

Em 1975, Byars escreve o aforismo número 200 no conjunto de mil poemas: "Eu sou um homem momentâneo" (BYARS apud RIBETTES, 1995, p. 12). O acontecimento do instante produz um novo estado de consciência. A essência do dandismo em suas ações performáticas tem como principal objetivo conscientizar o espectador em face da efemeridade do gesto do artista e de sua obra.

Para Byars, o princípio da vida artística consistia em chamar a atenção para o acontecimento do tempo presente. Ele pretendia dar visibilidade aos fenômenos mais invisíveis, como a percepção afetiva e a criação de pensamentos. A prática do gesto de aparição-desaparição revelaria, segundo o artista, a fabulação desse processo de devir⁴ responsável pela transfiguração poética do corpo do artista. O devir seria um modo de agenciamento da subjetividade responsável por testar os limites da nossa existência.

[105]

Vida e morte no espaço da obra

James Lee Byars nasceu em Detroit, em 1933, viveu de maneira nômade ao longo de sua vida, habitando na Ásia, Europa e África. Faleceu no Cairo, em maio de 1997. A viagem ao Egito teria como propósito desenvolver o seu projeto de obra-vida mais simbólico: produzir uma esfera de vidro perfeita, concebida na proporção exata do coração humano.

De acordo com Heil (1995), as reflexões suscitadas por James Lee Byars baseavam-se nas histórias das religiões e dos mitos orientais. Durante o período em que Byars viveu na Ásia, ele apreendeu técnicas espirituais, unificando meditação e criação artística. A filosofia oriental e a arte do origami foram as bases para a sua pesquisa plástica e reflexiva, caracterizando o seu trabalho escultural e performativo. O artista dedicou-se intensamente à pesquisa de formas e cores puras. O valor simbólico do trabalho era uma tentativa de traduzir as virtudes da coragem, a pureza dos afetos e a perfeição do *ethos*. Das tradições órficas egípcias, ele extraiu a compreensão de uma cosmogonia total, utilizando o círculo para apresentar o conceito de transcendência do mundo terreno para o plano metafísico de existência. Daí, pode-se compreender a sua tentativa de criar formas e imagens perfeitas no intuito de revelar o conhecimento pleno de si e do mundo. Desse saber, Byars acreditava que lhe seria revelado o dom de dar *visibilidade* à sutil *desaparição* dos corpos sensíveis.

De acordo com os estudos de Byars, as esferas corresponderiam à perfeição dos ciclos da natureza, sendo compreendidas pelo artista como um tipo

de joia que representava a transfiguração do seu corpo. Por isso, esses objetos, assim como o seu vestuário, tinham um caráter extremamente performativo; eram, em geral, associados às seitas ofídicas e ao culto dos deuses solares.

Byars buscava compor uma iconografia correspondente aos deuses solares, em particular, aos deuses egípcios Rê e Osiris. Impecavelmente elegante, trajava-se com costumes confeccionados em tecidos nobres e por alfaiates sofisticados, transitando entre os mitos do artista sedutor e do dândi elegante, usando tons monocromáticos por influência dos rituais xintoístas e do teatro Noh. Tais referências o conduziam a incorporar uma elegância incomum, expressa por seus gestos e pelas ações performáticas.

Influenciado pelos mitos que teciam narrativas sobre os valores transitórios da beleza e da perfeição, o artista esforçava-se em construir uma identidade performática capaz de apresentá-lo como um *artífice do tempo*. Por essa via, ele foi capaz de apresentar a ideia de perfeição dentro de um mundo imperfeito. O inédito dessa tentativa é que, ao tentar personificar-se como um homem perfeito, transfigurou o seu corpo carnal em substância fantástica da imagem. Apresentando-se como imago do deus-sol, ele metamorfoseou a carne de seu corpo em obra de arte, quer dizer, ele se transformou de maneira alquímica em matéria invisível, reaparecendo como uma perfeita imagem do conjunto de suas obras. Essa experiência foi apresentada pelas obras que narravam a sua morte, em particular, a partir dos trabalhos em que desenvolveu um delicado jogo com a morte.

[106]

As performances idealizadas por Byars objetivavam suscitar a vivência do instante como um dispositivo que permitia ao espectador reconstruir mnemonicamente as cenas visualizadas. O instante e a duração punham o acontecimento das cenas, aludindo ao princípio da *presença-ausente*. Ao longo de sua trajetória artística, Byars colocou em questão a noção do trânsito entre a vida e a morte, conformando o gesto da desapareição do artista à criação da imagem da fugacidade.



Figura 1 – *Byars no MET... invisivelmente*. MET, Nova York, 1971. Fonte: Arriola et al. (2015, p. 130-133).

Em 1971, ele performa a invisibilidade no Metropolitan Museum of Art, em Nova York: *Byars no MET... invisivelmente*. Essa performance fazia parte da

exposição *Um tributo brilhante ao descobrimento do espírito humano*. Vestido com costume rosa e sapatos de plataformas (ambos criados pelo alfaiate North-South), Byars envolveu-se com um véu-estandarte e percorreu os arredores do museu. A ação visou colocar em discussão as políticas de memória e sobrevivência das imagens da arte nas instituições. A invisibilidade do artista torna-se uma alegoria para se pensar a veneração e o culto dos visitantes dos museus aos cânones da história da arte. A opulência da sua aparência refere-se à iluminação meditativa, sendo composta em referência ao guru Prem Rawal (Maharaji)⁵.

A performance *O teatro perfeito* (1975) colocou em questão a condição transitória da existência humana. Nessa ação, os espectadores foram convidados a se reunir em um jardim para, em seguida, ouvir uma voz sussurrante dizer: "O teatro mais perfeito é o olhar". Simultaneamente, o artista aparecia brevemente na linha do horizonte trajado com um costume vermelho e desaparecia na sequência do ato.

As ações eram um convite para a experiência do limite da existência humana e foram baseadas nos conceitos da filosofia zen-budista. Nessa acepção, a morte era entendida por Byars como um estado mental de eterna perfeição. Esse princípio orientava não apenas a linha de seu trabalho; ele norteava, sobretudo, as ações que regiam a estetização da sua existência.

[107]

As experiências propostas por Byars tinham como principal objetivo provocar uma tensão entre a intermitência da aparição-desaparição do artista pela apresentação da sua morte. Parafraseando as palavras de Vernant (1987), pensar a respeito da representação da morte é também refletir sobre a relação do sujeito com o seu outro (o corpo espiritual). Nesse sentido, a morte configura-se como um acontecimento de limiar que marca a separação entre o homem e o herói. Da intermitência entre matéria e espírito estruturam-se os sistemas simbólicos que opõem as criaturas humanas e as divinas.

Nesse sentido, na vida dos homens, a morte não se perfila somente como o termo que sem remissão contorna o horizonte de sua existência. A cada dia, a todo momento, ela está aí, espreitando a vida como a face oculta de uma condição de existência onde se encontram associados, em uma mistura inseparável, dois polos opostos, o positivo e o negativo, o ser e sua privação. (VERNANT, 1987, p. 15)

As pesquisas de James Lee Byars aspiravam a apresentar a plena presença da vicissitude dos corpos no tempo. Mas, verdadeiramente, o que esse ato propõe ao espectador? Seria uma ruptura com o cânone? Por mais retóricas que pareçam as nossas reflexões, elas intentam pensar o sentido da morte como um distanciamento fantasmático da imagem.

Certa vez, ele afirmou que a sua morte cancelaria as suas obras. Se a morte do autor designa igualmente a finitude das suas obras, poderíamos sugerir que Byars recusa indiretamente a condição imortal atribuída a ambos, adotando,

assim, uma atitude filosófica diante da morte. Lembremos que, para a tradição do pensamento antigo (ocidental e oriental), a desapareição da existência seria um modo de se aprender a filosofar: "Filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte", observava Montaigne em referência aos clássicos (MONTAIGNE, 1996, p. 92). Assim, a imagem da morte de James Lee Byars seria igualmente um desdobramento de seus pensamentos, refletindo o poder da memória imaginativa.

O brilho do sol poente: a morte do herói

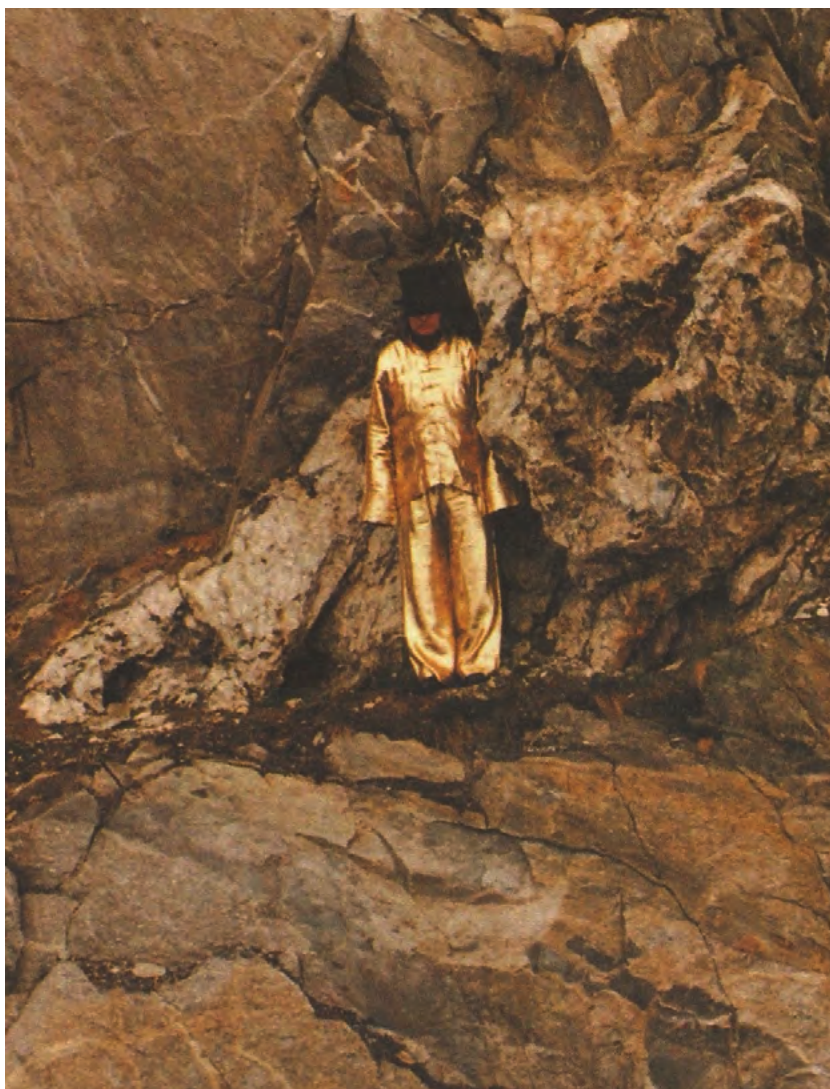
Byars pretendia mostrar que as tradições contemplativas são importantes para aproximar a vida da arte. Suas ações performativas visavam modificar delicadamente a nossa experiência de vida diante da morte. Os questionamentos sobre a travessia atenta da vida para a morte eram formulados com extremo cuidado para que se ritualizasse o vazio como parte de um processo de emancipação e desapego espiritual, pois o poder de morrer por meio da imagem significava que a obra de arte era, em si mesma, uma experiência da morte. Pela performance, o artista afrontava a passagem do tempo e inscrevia sua biografia em uma trama existencial ao abrigo da morte.

[108] O artista utilizava a cor ouro como alegoria da imortalidade solar, uso que justificava a criação de costumes em têxteis, como o lamê e o *bouclé*. A experiência da vida-morte era explicitada pelo rito estético que celebrava a passagem do tempo, sendo prefigurada pela alegoria solar. O sol se transfigurava em esferas por meio da cor dourada de seus costumes e no ouro utilizado para a criação das joias e esculturas. Segundo o artista, a luz solar expressa o triunfo do movimento temporal sobretudo a partir da função da imagem, que nos fornece um código representativo dos ciclos da vida e da morte: o nascer do sol, o meio-dia, o pôr do sol e o seu desaparecimento na noite revelam o registro simbólico que fazemos do devir. Em outras palavras, a alegoria do sol traduz o desafio do artista frente ao drama da existência: a morte, aludida pelo artista também por meio da antiputrefação da pele presente na mitologia egípcia. A reflexão do brilho dizia respeito não só à perfeição absoluta da vida, mas também exprimia, paradoxalmente, a tentativa alquímica de desmaterialização (morte) do corpo.

A alegoria solar presentificada pela cor dourada reafirma a impermanência das coisas e a dimensão efêmera da experiência estética. Há, assim, em cada trabalho desenvolvido por Byars, uma representação da beleza que dura apenas um instante. As indagações que decorrem das imagens solares dizem respeito ao conjunto de sensações que sobrevivem na lembrança. O brilho fulgurante da aurora, do meio-dia ou do ocaso evoca, em forma de imagem, o sentido estético da duração do instante. A reminiscência que se imprime na memória está associada à brevidade da vida, tornando-se, em essência, um dispositivo importante para a compreensão da passagem do tempo.

À meia-noite do dia 24 de junho de 1983, Byars performou *Uma gota de perfume preto*. Ele portava seu costume em lamê dourado e seu rosto estava coberto por um véu. Ele apareceu quase imperceptivelmente diante

das rochas e derramou uma gota de perfume sobre a superfície das pedras: "A evaporação da fragrância vivifica a experiência do gesto sensual do performer, produzindo, naqueles que ali estavam presentes, a memória de um momento único" (FRIEDLI, 2009).



[109]

Figura 2 – *James Lee Byars e o dragão*. Passo da Furka, Alpes suíços, 1984. Fonte: Arriola et al. (2015, p. 260).

A epifania estética suscitada pela obra de Byars aproxima-se da metafísica do dandismo baudelaireano. A tentativa de presentificar a morte do artista corresponde à doutrina ascética defendida por Charles Baudelaire em seu ensaio "O dândi" (1863). Diz Baudelaire:

Em verdade, eu não tinha errado totalmente ao considerar o dandismo como uma espécie de religião. A regra monástica mais rigorosa, a ordem irresistível do Velho da Montanha, que ordena o suicídio aos seus discípulos embriagados [...] homens frequentemente plenos de ímpeto, de paixão e de coragem, de energia contida, a terrível fórmula: *Perinde Ac Cadaver!* [...]. O

dandismo é o último brilho de heroísmo nas decadências [...].
O dandismo é um sol poente, sem calor e pleno de melancolia.
(BAUDELAIRE, 2011, p. 808)

O suicídio ritual proferido pelo "Velho da Montanha" e a alegoria do *pôr do sol* referem-se à sublimidade espiritual do dândi. O enfrentamento da morte é a condição heroica que permite ao artista reinventar-se em meio à indistinção das massas. A alegoria crepuscular figura a sensibilidade do artista moderno frente ao seu esvaecimento na cultura de consumo. O dandismo como sol poente afirma a potência da existência aurática do dândi: "O dândi é imperador de uma moda que não fornece nenhum modelo" (COBLENCÉ, 2016, p. 198). O dandismo tornou-se, a partir da definição baudelairiana, uma delicada resistência frente à vulgarização da vida do espírito na sociedade do capital.

A alegoria do sol poente é análoga ao desejo de partida, à pulsão de morte que transfigura o corpo do artista em *nuvemovente*. Esse processo de fabulação da vida em obra de arte alude ao sentido da morte como o ato de máxima perfeição na vida do herói moderno: "Toda fragmentação do uno, toda cisão do ser, toda distinção de partes significa que a morte entra em cena com a aparição conjunta de uma multiplicidade de existências" (VERNANT, 1987, p. 38).

[110]

Byars apresenta-nos a ideia de que o enfrentamento da morte seria o último brilho de heroísmo do artista em tempo de decadência: seu costume solar esculpia o corpo e a cor ouro transformava o drama da morte em uma delicada imagem de um instante de luz. Assim, perguntamo-nos se em suas vestes esculturais repousam o mistério da iluminação constantemente evocada em seus trabalhos. Seriam as roupas as esculturas materializadas pelo tempo?

O brilho do sol poente fulgura a experiência da bela morte: "Para todo o tempo vindouro, ela faz aceder o guerreiro morto ao estado de glória. E o brilho dessa celebridade, *kléos*, que de agora em diante se vincula ao seu nome e a sua pessoa, representa o termo último da honra, seu ápice, a *areté* [virtude] realizada" (VERNANT, 1987, p. 42). O artista, de modo semelhante ao herói, transforma a sua desapareição em glória para criar uma imagem poética da sua breve existência. Os heróis estarão, desse modo, sempre presentes no espírito dos vivos, irradiando perpetuamente o seu brilho.

Aquilo que as panóplias militares são para o corpo do guerreiro, as maquiagens, os unguentos, as joias, os tecidos brilhantes, os laços de fita no peito são para a mulher. A graça, a sedução, o apelo do desejo, incluídos em sua ornamentação, emanam como sortilégios cujo efeito sobre o outro não é diferente daquele que exercem o encanto do corpo feminino. (VERNANT, 1987, p. 22)

A aparência física do herói é, segundo Vernant (1987), animada pelo seu espírito. A panóplia exalta qualidades e virtudes, sendo a unção de seu valor

pessoal. A elegância de Byars integra-se aos ritos funerários do herói. A brevidade de sua fascinante aparição procura confrontar a obscuridade da cultura da morte no Ocidente. Trata-se, nesse caso, de transfigurar a imagem da morte na cultura contemporânea, em particular, de criar um novo significado para as ações de sua experiência⁶. As vestes esculturais divinizam o corpo do artista, pois o brilho do ouro exprime a rememoração de sua beleza imortal.

(Des)aparição: performance & insubstancialidade

A apresentação do processo de desaparecimento do artista integra as suas pesquisas sobre as figuras da morte. Em 1969, Byars realizou a sua primeira ação com o objetivo de discutir a des-dramatização da morte: *O fantasma de James Lee Byars chama*, realizada na Eugenia Butler Gallery, em Los Angeles. Byars entrava na sala e tentava manifestar a sua aparição espiritual. Ao adentrar no espaço, ele sussurrava lentamente: "O fantasma de James Lee Byars nos chama". Em um átimo, as luzes se apagavam e a imagem do artista desaparecia. A performance tinha uma breve duração, sendo executada em menos de dois segundos. A experiência fantasmagórica coloca em discussão a produção de imagens realizada pela nossa capacidade de memorizar a cena. A tentativa do artista de dissolver-se na realização da performance estrutura as suas reflexões sobre a transição imperceptível entre o real e a imaginação.

[III]



Figura 3 – James Lee Byars e o perfeito epitáfio. Appel Art Center, Amsterdã, 1975. Fonte: Arriola et al. (2015, p. 198).

Essas abordagens podem ser observadas a partir das performances *O perfeito epitáfio* (realizada em Amsterdã, em 1975) e *O filósofo horizontal* (performada em San Francisco para a revista *Zyzyva*, em 1994). Nesses trabalhos, encontramos as alegorias solares referentes à finitude, à efemeridade, à perfeição e aos movimentos cíclicos da vida e da morte. Tais trabalhos anunciam a ritualização da insubstancialidade do corpo-obra do artista.

A performance intitulada *A morte de James Lee Byars*, desenvolvida de forma processual entre os anos 1980 e 1990, tentava incessantemente transformar o sentimento do sujeito diante de sua própria morte. Nesse trabalho, ele introduziu inúmeras questões acerca da efemeridade da experiência estética, negando a perenidade tanto da obra quanto do artista. Para tanto, James

Lee Byars articulou gestos taoistas, rituais xintoístas e zen-budistas, de maneira a enfatizar o instante da sua partida. Dessa maneira, assumia a atitude mística ao declarar: "Eu sou um místico" (1995, p. 47). A ação se constrói partindo dos seguintes princípios conceituais: a articulação entre corpo-matéria, gesto-espço e instante-duração. Byars chama a atenção para o estado de corpo-mente, tentando figurá-lo pelo rigor e pela sutileza da ação. A poética da performance pressupõe o uso do silêncio e do gesto lento como uma estratégia para que o espaço da imagem problematize a experiência do absoluto.



[112]

Figura 4 – *O filósofo horizontal*. Performance para a revista *Zyzzya*, San Francisco, 1994. Fonte: Arriola et al. (2015, p. 227).

Byars cria a imagética da cena por meio de uma linguagem corporal que evidencia artisticamente o instante da morte. Assim, ele determina a si mesmo: "Deite-se calmamente e levante-se silenciosamente"⁷. O artista caminha lentamente trajando um costume de *bouclé* dourado e deita-se no centro de um quarto revestido com folhas de ouro. Em seguida, sua esposa faz uma marcação em cinco pontos de seu corpo com diamantes sintéticos, em referência à quadratura do círculo de Leonardo da Vinci. Suas ações visavam atualizar a experiência de um momento temporal perfeito do homem: sua própria finitude.

O enfrentamento da morte é, segundo Byars, uma ascese a partir da qual se revela o ser mais autêntico. A construção de uma imagem capaz de representar o instante dessa experiência seria uma duplicação dos mistérios humanos: o amor, a experiência do tempo, a criação e a morte. A imagem

do instante da morte resumiria todos esses aspectos da vida, sendo capaz de domesticar o nosso medo da morte. Por isso, ela teria como principal tarefa romper com o maior drama da existência: o nosso medo da morte. Para Byars, a ritualização performática do instante da morte possibilitaria a vivência de uma experiência ainda mais sutil: a estetização da morte pela arte, conforme o aforismo: "A vida é um minuto"⁸ (BYARS, 1999, p. 11).

O fulgor do ato deveria originar um ponto de contato com a experiência ritual de observação da imagem. Para deixar isso mais claro, valeria a pena retomar os detalhes da performance: James Lee Byars concebe para si um mausoléu coberto por folhas de ouro onde igualmente instala uma escultura geométrica. Para si, confecciona um costume em *bouclé* de ouro. Ao adentrar na sala da galeria, há um processo de lenta invisibilidade da imagem do artista à medida que seu corpo se confunde com o brilho da superfície e desaparece suavemente. Ele se deita lentamente no solo e permanece em silêncio por alguns minutos. Portando um traje de luto, sua esposa (assim como a filha de Dibutades⁹) delimita a dimensão do seu corpo com pequenos cristais que sugerem o brilho dos diamantes. O desenho demarca a forma de uma estrela, aludindo à partida do artista. O lugar do seu corpo no solo recebe cinco pedras, marcando a memória de um corpo que ali repousou. Cuidadosamente, ele se levanta contornando circularmente o espaço para, em seguida, deixar a sala.

[113]

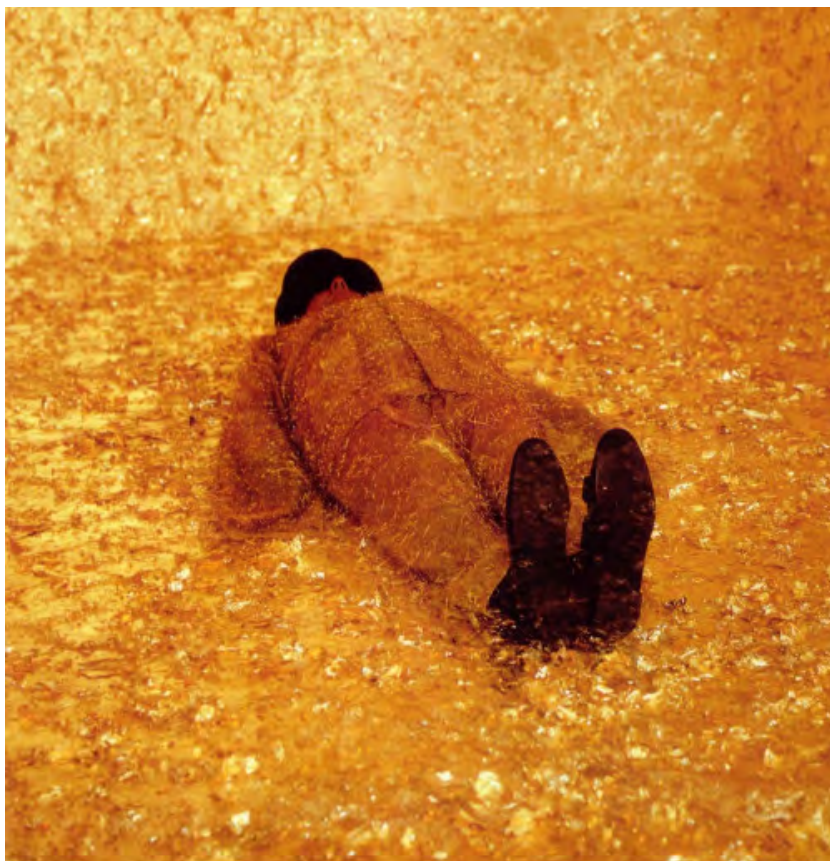


Figura 5 – *A morte de James Lee Byars*. Performance, galeria Marie-Puck Broodthaers, Bruxelas, 1994. Fonte: Galeria Michael Werner, Nova York. Disponível em: <<http://michaelwerner.com/artist/james-lee-byars/>>. Acesso em: jan. 2017.

A performance *A morte de James Lee Byars* tem breve duração, como os seus demais trabalhos. A ressonância de sua ausência torna-se potente pela construção poética da cena. Restam aos espectadores pequenos vestígios das folhas de papéis dourados japoneses que se espalham com o vento. A delicadeza dos seus gestos nos faz levantar a seguinte pergunta: a arte será capaz de apresentar a ausência em sua mais pura essência?

Pelos *Fragmentos* de James Lee Byars pode-se compreender esse movimento de transcendência proposto pelo artista: "Eu espero que pessoas experimentem meu modo de praticar a minha própria morte como algo útil para elas mesmas"¹⁰. A performance não deixa de ser uma experiência de travessia de mundos na qual um rito de passagem se efetua, aprofundando nossa relação com a morte e nos transmitindo uma serenidade para enfrentarmos os limites do nosso próprio corpo.

[114]



Figura 6 – *A morte de James Lee Byars*. Performance, galeria Marie-Puck Broodthaers, Bruxelas, 1994. Fonte: Galeria Michael Werner, Nova York. Disponível em: <<http://michaelwerner.com/artist/james-lee-byars/>>. Acesso em: jan. 2017.

Para James Lee Byars, a performance ritual deveria transfigurar a experiência do acontecimento no qual a imagem da morte do artista se apresenta para a contemplação do espectador. Isso explica a acuidade do trabalho de construção da sua aparição. A supressão das afecções vulgares diante da morte ordena sua busca pela elegância dândi. Como um sábio diante da morte, ele se veste com o intento de desaparecer. A imortalidade de si é figurada pela alegoria solar: o heroísmo de Byars é sutilmente figurado pela ação vestimentar.

Apresentar a desaparecimento de si é, de certa forma, a tentativa de tornar visível a experiência de invisibilidade da morte. A relação que o artista estabelece antecipadamente com a morte pode sugerir a virtude imaginativa por meio da qual sua coragem é figurada para o espectador. Além disso, sugere uma relação de liberdade que fundamenta uma nova experiência temporal.

Trata-se de olhar algo que, acabando de surgir, já desapareceu. As aparições que o artista manipula, cujo justo momento (*Kairos*) é tão calculado, permitem precisamente isso: um simples olhar basta para perceber o que aparece/desaparece, e essa percepção que erotiza o olhar e questiona o julgamento basta para desencadear a surpresa [...] além da sua qualidade de surpreender o tempo, de concentrá-lo, de alongá-lo, de anulá-lo ou de encurtá-lo uma performance de Byars introduz igualmente à experiência de uma aniquilação, de uma perda e de um luto. (RIBETTES, 1995, p. 15)

[115]

O tema da percepção da ausência e a apresentação do vazio dão-nos uma mostra de como a percepção é a atitude primeira para as performances de James Lee Byars. O cultivo dos modos de percepção orientais tem como objetivo explicitar os fenômenos mais sutis. A partir dessa experiência, configuram-se as reflexões filosóficas sobre a unidade estabelecida entre o efêmero e o imutável que fundamentam a essência das suas obras. A questão do desaparecimento do artista torna-se a ação para que as modificações existenciais da obra se refaçam continuamente.

Ao romper com os cânones de representação para presentificar a experiência da desaparecimento do artista, Byars retoma as técnicas de si das práticas contemplativas orientais. Segundo Cassiano Quilici (2015), tais métodos de performance são espaços privilegiados para a reinvenção do sujeito.

O desenvolvimento ético aparece como um elemento fundamental, já que se trata de levar ao cotidiano uma atitude atenta [...] a ética não se reduz, assim, a um código moral [...] mas é um exercício de atenção no cotidiano, que envolve uma percepção mais refinada da fala, da ação, da intenção envolvida nas atividades [...]. O desenvolvimento e codificação das práticas meditativas nas tradições são de alta complexidade. Há um

minucioso mapeamento dos diversos estágios de concentração e da plena atenção [...]. Estamos assim diante de um conhecimento que se aproxima mais da perícia de um artífice do que da especulação abstrata e desencarnada. (QUILICI; 2015, p. 191-192)

A construção dos gestos refletia a condição absoluta da solidão do artista no ato da criação. Por isso, suas ações não eram compreendidas como uma referência ao *vanitas* ou às imagens do *memento mori*. Ao contrário, assim como os sábios orientais, Byars buscava experimentar a perfeição como uma forma de ação transgressora a partir da qual poderia transfigurar o si.

Para além de um processo de subjetivação, ele compreendia suas performances como reflexões filosóficas. A filosofia é, então, entendida como um exercício libertador do ego. Recriar a si mesmo e modificar a percepção de sua imagem eram uma espécie de epifania do instante por meio da qual ele aproximava arte e vida, uma maneira de transfigurar simbolicamente o momento real e se inserir na sacralidade do vazio.

O trabalho de Byars era uma aventura espiritual, como uma transfiguração suprema para *nadificar* o eu. Por isso, ele compreendia as performances como uma atitude de perfeição por meio da qual ritualizava a sua ausência, fazendo emergir a verdadeira imagem de si mesmo, isto é, a imagem da sua desapareição que *desdramatiza* a morte.

[116]

A figuração mais perfeita da sua imagem é encontrada na apresentação de sua ausência. O encontro inesperado com a morte é, para o artista, um tipo de acolhimento do fluxo temporal. Performar a morte para estabelecer com ela uma inteira relação de liberdade foi, certamente, o fulcro de seu trabalho. A morte é compreendida como uma experiência profunda de cultivo e transformação. A desapareição do artista evocada em suas performances manifesta um desejo maior e mais radical: fazer florescer o conhecimento transformador capaz de apaziguar o medo da morte ou da impermanência das coisas.

A veste-ritual e a morte

De acordo com Byars (1999, p. 29), as formas de vestir dizem respeito a um modo de ser único. A união entre pensamento e modo de ser corresponde às doutrinas orientais em que a aparência física se elaborava pelos exercícios meditativos. Sua imagem traduz esses traços distintivos do pensamento e a visão singular da arte da existência. As técnicas orientais usadas para a produção do si foram responsáveis pela sutileza dos detalhes na concepção da sua aparição nas performances. Nesse sentido, a roupa é entendida como uma veste-ritual, ou seja, ela é responsável por figurar o imaginário cênico do rito de passagem. A roupa é, ao mesmo tempo, extensão do gesto corporal e enunciado não verbal, sendo responsável pela figuração gestual e visual da desapareição do artista. Por isso, ela traz consigo a potência do gesto de fabular para o artista o autorretrato de sua desapareição. Daí surge a ambiguidade da cena, pois o artista concebe a sua veste para (des)aparecer e a roupa reforça

o duplo sentido da performance porque é responsável por dar visibilidade à presença de uma ausência.

Byars porta um costume que enuncia um sistema de ações e significações, a partir do qual a expressão visual da performance amplia os processos perceptivos tanto para o artista quanto para o espectador. Na realidade, essa veste-ritual utilizada na performance seria, simultaneamente, um tipo de monumento e de expressão do gesto de (des)aparição do artista. A finitude é evocada pela roupa na medida em que o artista participa do devir que integra gradativamente os princípios determinados pelo trabalho, conectando seu corpo ao têxtil, o têxtil ao espaço e o instante ao eterno. A veste-ritual torna-se uma espécie de imagem-evento que anuncia o corpo ausente do artista e enuncia a estetização da morte.

O artifício pode aparecer como a expressão de um desafio ao poder divino, tanto no domínio do ambiente, onde ele visa substituir a criação da ordem divina de um paraíso artificial segundo a alma humana, quanto no domínio do costume, pelo qual, para além da beleza, o homem procura esperar por uma vida sobrenatural, mágica e sagrada. (LÉVY-BERTHERAT, 1994, p. 127)

[117]

A elegância de Byars se constituía pelos detalhes absolutamente singulares de sua imagem. Ele dizia encarnar o brilho cósmico da luz solar. O uso frequente da cor ouro era uma tentativa de reforçar o conceito da perfeição que se encontra em um eixo vital da percepção visual. A veste-ritual funcionava como um mecanismo de invisibilidade, como teorizou Charles Baudelaire ao professar o suicídio ritual do dândi: "*Perinde Ac Cadaver!*" (2011, p. 808). Como um astro que declina em seu costume dourado, James Lee Byars enfrenta o desafio de desdramatizar a própria morte: vestir-se de pôr do sol para enunciar a real desmaterialização do corpo. Corpo que simultaneamente se mimetiza com a cor dourada do espaço. Essa essência solar é retomada pelo artista para figurar a experiência da imortalidade: "A vida, ao invés de opor-se à inteligibilidade da morte, deve a ela recorrer para revestir-se da mortalidade-imortal" (THIEL et al., 2005, p. 8).

A veste-ritual afirma a morte iminente do artista, pois estrutura, sobretudo, a indistinção entre o corpo-têxtil ou entre o corpo-espaço. A veste é o limite físico que acentua o ritual de passagem da vida para a morte. Ao vestir-se de forma *camuflada*, o artista desenvolve o ato poético que transforma a morte cotidiana em uma imagem artística. Talvez o teatro mais perfeito seja aquele que consegue transformar a tragédia em poética, pelo qual a morte anunciada do artista é transfigurada em imagem perene da arte. O costume dourado de Byars representa as roupas rituais que marcam o trânsito de um corpo mortal ao imortal. A veste-ritual esconde a decrepitude natural da morte, dando lugar à imagem alegorizada de um deus solar que cria um jogo de similitude entre o corpo e o espaço – o corpo em duplicação que aponta para a perfeição do momento da criação da imagem da morte do artista.

A perfeição não seria nada mais que a vivência de um momento perfeito propiciado pelos gestos da vida, mesmo os mais triviais ou fúteis. A ilimitada sensação de prazer seria uma forma de coreografia suprema da experiência da perfeição, concepção que conduziu seus trabalhos e reflexões críticas sobre a experiência estética na arte.

A presença-ausência da morte só pode ser vista em dupla dimensão, ou seja, pela sua duplicação em imagem: "Nem o sol nem a morte se pode olhar de frente", diz Debray lembrando La Rochefoucauld (DEBRAY, 2011, p. 68). Isso quer dizer que a morte só pode ser visualizada pela lógica do duplo, como na superfície lisa de um espelho. Algumas leituras críticas da arte compreendem a apresentação da morte como uma abordagem simbólica da estética da desapareição.

A confecção de uma veste-ritual nos permite inferir que uma escritura do corpo adentra em um lugar simbólico da perda para fazer da ausência o maior mistério do corpo. Diz Byars: "Eu me visto para a morte" (BYARS, 1999, [no p.]). A precariedade da impermanência cede seu espaço para que se irradie e se manifeste outra lembrança da morte. A arte substitui o lugar antes reservado à natureza. A morte para Byars não é brutal, feia ou trágica. Bela em seu instante de puro fulgor luminoso, configura-se pela expansão do corpo ao têxtil. O fascínio provocado pela apresentação da ausência ultrapassa os limites da representação, o fascínio que neutraliza a verdadeira face da morte, ofuscando-a pelo brilho dourado da superfície. Em Byars, a experiência da morte afirma-se como um acontecimento estranho às delimitações temporais. A morte é aberta à experiência de bela imagem e à experiência do êxtase.

[118]

Para além de uma incomparável intuição do porvir, a performance de Byars anuncia o triunfo da imagem sobre a morte. A imagem da morte afirma-se como uma presença estranha à passagem do tempo, pois coloca em xeque a ideia da destruição e do esquecimento. A partir de sua performance, podemos refletir sobre o sentido da duração e da memória. Talvez o tempo se curve diante das imagens e a figuração da morte doe uma sobrevida à imagem do artista.

O exercício de performar a própria morte instaura na arte uma nova categoria da percepção sensorial. Walter Benjamin (1994, p. 169-170) formulou um conceito para essa experiência, denominando-a de aura: "É uma figura singular [...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós". Por meio dessa vivência, configura-se uma busca pela semelhança, talvez uma busca pela identidade da soberania do corpo do artista com a sua própria imagem: da semelhança à aparição do autorretrato.

A experiência da morte performada por James Lee Byars participa da tradição mística do fenômeno da aura, mediante o estudo da construção de vestes e imagens que favorecem um tipo particular de acontecimento

perceptivo atmosférico. Tal acontecimento é orientado por uma exigência plástica, espacial e estética. A veste-ritual de Byars é uma potência transformadora do desafio de morrer e nascer. Pretendemos sugerir, portanto, que no trabalho do artista o morrer e o nascer coincidem no ato de se vestir: um duplo movimento no qual o morrer participa da metamorfose própria ao devir-outro e no qual a arte renasce como enigma da imagem da própria vida.

Considerações finais

A performance de James Lee Byars evidencia as ambivalências das formas que revelam os mistérios das coisas legíveis e visíveis, de tudo o que está próximo do mundo material e, ao mesmo tempo, distante, instaurado no plano do espírito. A ideia da morte como rito para a criação da imagem impõe-se como fulcro de suas pesquisas. Por isso, o corpo e a alma são os elementos centrais de seu *theatrum sacrum*¹¹, no qual o corpo do artista transfigura-se em corpo do herói para evocar a emoção do espectador. A morte, dizia Bachelard, é antes de tudo uma imagem e permanece uma imagem (DEBRAY, 2011).

Sobre o cadáver do herói, estendido sem força e sem vida, trans- parece seu brilho, na excepcional beleza do corpo doravante inerte e que se tornou, na imobilidade de sua forma, puro objeto de visão, espetáculo para o outro. (VERNANT, 1987, p. 95)

[119]

Assim, Byars compõe o diálogo entre luz e forma de maneira a sugerir a indistinção entre a matéria e o pensamento. A superfície polida e espelhada do ouro reflete o duplo da morte, protegendo-nos da verdadeira face da morte, que seria apresentada pela ruína ou pela putrefação. A performance de Byars aborda não somente o puro momento da experiência estética; acima de tudo, diz respeito a um modelo de experiência que resiste à morte. A perfeição aspirada pelo artista associa-se à sobrevivência das imagens, garantindo a sua sobrevivência pela exuberância do sublime.

A imagem do sol é, por excelência, uma figuração de como a impressão do tempo configura-se como uma forma de conhecimento perceptivo do movimento na obra de Byars. O sol aparece, desde a Antiguidade clássica, como símbolo cósmico e cíclico da vida-morte-renascimento. A performance *A morte de James Lee Byars* compreende a luz solar como uma alegoria da *morte mais perfeita*, noção intimamente relacionada à vivência de um instante temporal que concilia as impressões sensoriais do efêmero e do eterno. O artista parece entender que o brilho do ouro, tal como o raio solar, reflete a perfeição. Nesse sentido, a ideia de perfeição é capturada na abstrata cor ouro. O ouro resume o intangível e o absoluto, tornando-se uma espécie de cor acontecimento da transitoriedade do eterno. Essas fundamentações, como já observamos, eram provenientes das filosofias orientais. Essas ideias vão ao encontro das proposições estéticas do artista, pois ele acreditava que a arte seria uma via para o absoluto e que a essência da arte não era social, mas sim metafísica.

James Lee Byars era verdadeiramente um místico. Tentou transfigurar os gestos mais irreflexivos do cotidiano em ternura por meio de uma mensagem

filosoficamente espiritual. Ele dizia que o ser humano era a mais perfeita e singular obra de arte, daí a necessidade de se aproximar dos temas concernentes à vida como o nascimento, o amor e a morte.

Recebido em: 14-02-2018

Aprovado em: 21-03-2018

NOTAS

¹ O termo aura tem acepções variadas para Walter Benjamin. Estamos utilizando em nosso texto sua primeira análise, apresentada no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte, de 1935. Nesse ensaio, o autor disserta sobre os elementos de culto e contemplação das obras de arte, geralmente associados a uma categoria de percepção no espaço-tempo. A analogia que podemos estabelecer com o trabalho de James Lee Byars dirige-se ao efeito da aparição-desaparição sobre o espectador. A experiência aurática revela, nesse caso, o paradoxo fundamental da aura: "A aparição única de uma coisa distante" (BENJAMIN, 1994, p. 170). Vale como referência nos reportarmos à seguinte passagem: "Do ponto de vista da história da estética, o termo aura somente recebe significado filosófico pelas mãos de Walter Benjamin. Semanticamente, a palavra origina-se na tradução do grego *aúra* para o latim *aura*, que significa sopro, ar, brisa, vapor. Sua ilustração como círculo dourado em torno da cabeça, tal como aparece nas imagens religiosas, talvez derive da identificação vulgar entre o termo grego e o latino *aureum* (ouro), que deu origem à palavra *auréola*. Simbolicamente, entretanto, ambas (aura e *auréola*) indicam um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem" (PALHARES, 2006, p. 13).

² Estado de iluminação intuitiva procurado no zen-budismo.

³ Segundo Vernant (1987, p. 42), a bela morte é a morte gloriosa do herói (*euklees Thánatos*).

⁴ Aqui, referimo-nos ao processo de agenciamento do corpo do artista, isto é, ao momento de transfiguração do corpo em que se revela a fabulação artística. O *devir não humano* é o instante da apropriação da *irrealidade* no qual o corpo produz a obra de arte. Adotamos aqui a noção de "desterritorialização de si", formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). O *devir* é a potência do acontecimento da criação que elimina tudo o que enraiza o artista em si mesmo. O trabalho da criação se constitui pelo *devir* impessoal que consubstancia a multiplicidade do criador: "Como diz Deleuze, uma obra de criação não se faz com a subjetividade individual do criador, com o eu privado. Faz-se com os acontecimentos de uma vida" (DIAS, 1995, p. 104).

⁵ Para melhor compreensão da pesquisa de James Lee Byars, ler: *Byars at the MET... Invisible*. In: Arriola, 2015, pp. 131-142.

⁶ Gostaríamos de chamar a atenção para o sentido dessa experiência, uma vez que, ao longo da história do século XX, a morte revelou-se irrepresentável e orientada pela dimensão do sublime. Assim, aqui se revela claramente que o trabalho de James Lee Byars coloca em discussão o empobrecimento da experiência da morte no século XX. Experiência que fora subtraída pelos valores culturais associados às barbáries da nossa história. Retomemos a passagem do texto "*Experiência e pobreza*" (1935): "Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho" (BENJAMIN, 1994, p. 114). Talvez, possamos dizer que a performance de Byars reformula a questão proposta por Walter Benjamin: qual seria o valor do nosso patrimônio imagético se as experiências não se vinculam a nós?

⁷ Citação apresentada no vídeo *The death of James Lee Byars* (1995). In: *The Death of James Lee Byars*, Peter Bronses, 1995, vídeo, 22min35s, inglês e alemão, Argos – Centrum Voor Kunst en Media, Bruxelas.

⁸ "La vie est un minute" (BYARS, 1999, p. 11).

⁹ Plínio consagra, no livro 35 de *Historia naturalis*, as primeiras narrativas sobre o desenho e as impressões da memória. A filha do ceramista Dibutades traça o perfil do amado movida pelo desejo de salvar a lembrança de seu rosto, uma vez que ele partiria para a guerra e poderia, assim como os demais jovens soldados, não retornar. Seu ato gráfico estaria intimamente relacionado ao jogo de presença-ausência da imagem e da memória. Esse gesto inaugura o processo de representação imagética. Em seguida, Dibutades modela o perfil do jovem e concebe o primeiro retrato em relevo da história. Essa narrativa descreve o princípio de constituição da memória pelo dispositivo do esquecimento: a imagem. Afinal, tudo aquilo que é voltado à desapareição torna-se imagem (DUBOIS, 1990, p. 117).

¹⁰ Citação apresentada no vídeo *The death of James Lee Byars* (1995). In: *The Death of James Lee Byars*, Peter Bronses, 1995, vídeo, 22 min 35 s, inglês e alemão, Argos – Centrum Voor Kunst en Media, Bruxelas.

¹¹ Como nos explica Roland Barthes (2001, p. 182), na realidade, o corpo é sempre um estado de espetáculo diante do outro e diante de si mesmo. Para cada época e para cada experiência temporal, os ritos corporais revelam a epifania da transfiguração dos corpos em espírito.

Agradecimentos aos museus que permitiram a publicação das imagens:

Argos – Centrum Voor Kunst en Media, Bruxelas.

Boijmans Van Beuningen – Roterdã

Michael Werner Gallery – Nova York

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive – Califórnia

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 263.
- ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- ARRIOLA, Magali et al. *James Lee Byars: 1/2 an autobiography*. New York: MOMA PS1, 2015.
- BARTHES, Roland. *Le bleu est à la mode cette année*. Paris: IFM, 2001.
- BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: arte Et magia; técnica Et política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, 376p.
- BYARS, James. *Anthology*. Haute-Normandie: Éditions Vitriol, 1999.
- _____. *James Lee Byars*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1995.
- COBLENCÉ, Françoise. Originalité. In: MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Honoré Champion, 2016, p.198-199.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. V. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DIAS, Sousa. *A lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*. Porto: Afrontamento, 1995.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius, 1990.
- FRIEDLI, Susanne et al. *James Lee Byars: Im full of Byars*. Berlin: Kerber, 2009.
- HEIL, Heinrich. Perfect is rare. Rare is perfect. In: BYARS, James. *James Lee Byars*. Paris: Fondation Cartier pour l'art Contemporain, 1995, p. 9-43.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Déborah. *L'Artifice Romantique. De Byron à Baudelaire*. Paris: Klincksieck, 1994.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. V. I. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MONTANDON, Alain. *Dictionnaire du dandysme*. Paris: Honoré Champion, 2016.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RIBETTES, Jean-Michel. L'attitude de la perfection. In: BYARS, James. *James Lee Byars*. Paris: Fondation Cartier pour l'art Contemporain, 1995, p. 45-61.
- ROSSET, Clément. *L'invisible*. Paris: Éditions de Minuit, 2012.
- SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- SCHEFER, Jean Louis. *Pour un Traité des Corps Imaginaires*. Paris: P.O.L, 2014.
- THIEL, Wolf Günter et al. *James Lee Byars: The White Mass*. Berlin: Köln, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce Ancienne*. Paris: Gallimard, 1987.
- WEINHART, Martina et al. *James Lee Byars: life, love Et death*. Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 2005.