

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

LAURA CREMONESI BORTOLAZZA

**PROCESSO ESCULTÓRICO:**

Corpo em Movimento

Porto Alegre

2010

LAURA CREMONESI BORTOLAZZA

**PROCESSO ESCULTÓRICO:**

Corpo em Movimento

TRABALHO ACADÊMICO apresentado ao Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Artes Plásticas – Habilitação em Escultura.

Orientador: Prof. Dr. Adolfo Bittencourt

Porto Alegre

2010

LAURA CREMONESI BORTOLAZZA

**PROCESSO ESCULTÓRICO:**

Corpo em Movimento

TRABALHO ACADÊMICO apresentado ao Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Artes Plásticas – Habilitação em Escultura.

Porto Alegre, 05 de julho de 2010

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Mestra Cláudia Vicari Zanatta - UFRGS

Prof. Mestre Félix Bressan - UFRGS

*Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas.*

*Maurice Merleau-Ponty, em Fenomenologia da Percepção; p. 149*

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>2</b>	<b>TRAJETÓRIA.....</b>	<b>07</b>
<b>3</b>	<b>PROJETO DE CONCLUSÃO.....</b>	<b>12</b>
3.1	ESTRUTURA.....	12
3.2	AÇÃO.....	13
3.2.1	Uso do Corpo.....	14
3.2.2	Preparo Físico.....	15
3.2.3	Cordão/Pele.....	15
3.2.4	Ensaios.....	18
3.2.5	Tempo.....	18
3.2.6	Público.....	19
3.3	ESCULTURA.....	20
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>24</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>25</b>
	<b>APÊNDICES.....</b>	<b>27</b>
	<b>APÊNDICE A – Idéias de Estrutura.....</b>	<b>28</b>
	<b>APÊNDICE B – Ensaios.....</b>	<b>31</b>
	<b>ANEXOS – PRODUÇÕES PRÓPRIAS.....</b>	<b>33</b>
	<b>ANEXO A – Trajetória.....</b>	<b>34</b>
	<b>ANEXO B – Projeto de Conclusão.....</b>	<b>37</b>
	<b>ANEXO C – Apêndice A.....</b>	<b>39</b>
	<b>ANEXOS – REFERÊNCIAS.....</b>	<b>42</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A concepção deste trabalho surgiu da necessidade de juntar áreas artísticas que me interessavam. Desde que eu entrei nesta faculdade, tinha a intenção de realizar um trabalho final híbrido entre as artes plásticas e a dança. Esta última entendida como uma dança livre, uma pesquisa de movimentos propondo uma ampliação da capacidade expressiva do corpo.

Com o conhecimento da Performance percebi que esta poderia ser a chave para a realização deste tipo de trabalho, por ela já ter surgido como uma linguagem híbrida.

Através da realização de trabalhos durante a faculdade nas áreas que esta oferece, fui percebendo algumas características que se repetiam nos mesmos. Utilizando-me, basicamente, da não-figuração, (quando existia a figuração era em cima do corpo humano) trazia uma contraposição entre linhas retas e orgânicas afim de buscar um equilíbrio entre ambas. Esse equilíbrio não seria somente a nível de composição e sim em um nível mais abrangente, buscando uma fluidez naquela ordem rígida pré-estabelecida.

É exatamente isso que proponho neste trabalho. Haverão quatro momentos todos conectados. A construção de uma estrutura geométrica de metal pensada para fazer uma ação; uma performance que busca a modificação dessa estrutura e do próprio corpo (a nível externo e interno); um objeto sendo o resultado destas duas primeiras que é chamado de escultura e uma videoinstalação que é composta dessa escultura juntamente com o vídeo como uma evocação da presença. A presença do corpo durante a ação é fundamental, pois através do esforço físico, o corpo traz a quebra da rigidez da estrutura adicionando a ela um material que remete ao mesmo e a sua efemeridade. É trazido, em forma de performance, o processo de construção de uma escultura, que através de uma série de movimentos de todas as partes do corpo, concretiza essa tarefa.

A pesquisa será apoiada na filosofia de Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, com o intuito de ampliar os conceitos de corpo, espaço e tempo.

## 2 TRAJETÓRIA

Um pouco antes de entrar na universidade em 2006, já comecei a me interessar por dança contemporânea por ela trabalhar com a pesquisa de movimento, sendo que algumas linhas trabalham esta aliada a respiração. Já praticava yoga, sendo inclusive professora, e estava cada vez mais interessada pelas possibilidades expressivas do corpo humano.

Nesse mesmo momento conheci a performance através de artistas como Marina Abramovic e Joseph Beuys e logo me identifiquei. “Marina Abramovic leva o seu corpo ao extremo através da superação de todos os limites físicos e morais. Sua intenção é esvaziá-lo e ‘deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena” (ARCHER, 2001, apud BARATA, 2007, pg. 1304)<sup>1</sup>. Já Joseph Beuys trazia uma característica ritualística nas suas ações onde se cercava de determinados elementos simbólicos que mostravam o universo e as crenças do artista. Dava importância também para os *vestígios* da ação afirmando que estes cristalizavam a mesma. (PORTUGAL, 2007)<sup>2</sup>. Na área da dança me interessei logo pelo bailarino e coreógrafo Merce Cunningham que, além de propor em suas coreografias uma forma não narrativa, de modo que movimentos cotidianos também poderiam ser considerados dança, ele também possuía uma preocupação visual com os figurinos. (ANEXO D - fig. 16) Ao longo do tempo fui conhecendo o trabalho do Judson Dance Group, que tinha também esse enfoque do cotidiano, mas o que mais me interessou foi a troca que faziam com os artistas plásticos minimalistas. Um exemplo mais recente desta mistura foi um trabalho realizado pelo escultor Richard Deacon e pelo coreógrafo francês Hervé Robbe. Em 1993 esse escultor inglês foi convidado pelo coreógrafo para trabalhar na concepção plástica e arquitetônica de seu projeto de residência artística *Factory* no Ferme du Buisson, na França. Não era somente o desenvolvimento de uma cenografia, consistia em uma pesquisa de novas possibilidades envolvendo o espaço, corpos e objetos. Deacon fez suas esculturas e depois levou para o estúdio aonde os bailarinos da Companhia Marietta Secret

<sup>1</sup> BARATA, Danilo Silva. Algumas palavras sobre a arte do corpo. 2007. 16º Encontro Nacional da anpap, setembro de 2007, Florianópolis, pp. 1298- 1307

<sup>2</sup> CUNHA MARTINS PORTUGAL, Ana Catarina Marques da. **O Pensamento do Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. 2006. 111f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



desenvolveram seus movimentos baseados das qualidades físicas dos objetos. Robbe buscava essa confrontação entre os volumes e a dança. Essa obra foi feita para ser apresentada em um teatro de palco italiano. (LOUPPE, 1993)<sup>3</sup> (ANEXO D - fig. 17)

Desde o princípio eu tinha vontade de juntar em um mesmo trabalho as questões da dança e das artes plásticas. No primeiro ano desenhei sobre um figurino com o qual iria dançar uma coreografia de contemporânea, no segundo e terceiro ano me dediquei mais à fotografia de dança, mas isso ainda não era o que eu buscava. Troquei minha ênfase de fotografia para escultura na tentativa de obter mais conhecimento sobre diversos materiais com a finalidade de construir *corpos expressivos*.<sup>4</sup>

Nesse meio tempo comecei a participar de um núcleo de estudos de performance<sup>5</sup> aqui mesmo na faculdade que, depois de poucas reuniões, resolvemos formar um coletivo. Começamos de uma maneira muito experimental até porque não tínhamos muito conhecimento teórico sobre essa linguagem. Foi muito positivo pois, além de aprender sobre a performance e como trabalhar em coletivo, fazer parte desse grupo também me incentivou a investir nos meus trabalhos pessoais. Realizamos diversas performances juntas durante 2008 e 2009: na Redenção, na Galeria Azul, na Abertura da Bienal B, na Ecarta participando da Bienal B e na 7ª Bienal do Mercosul no espaço Musicircus de John Cage.

Em relação ao desenho, comecei a buscar uma pesquisa de cunho mais pessoal realizando trabalhos não-figurativos. Percebi que há muito tempo fazia um mesmo desenho quando tinha algum papel e caneta na mão. Ia traçando um caminho, uma linha preta cheia de curvas. Me interessei ao dar-me conta que os caminhos sempre despertavam a minha atenção, tanto para eventuais desenhos ou pinturas, mas principalmente para fotografias. Cheguei a fazer dois trabalhos com esses desenhos e, ao analisar estes, e outros do início da faculdade, percebi que tenho a tendência de misturar linhas geométricas (tanto em relação ao suporte, como também dentro do próprio trabalho) e linhas orgânicas. (ANEXO A – fig. 01) Há a tentativa, através dessas diferentes linhas, de buscar um equilíbrio. É como se

---

<sup>3</sup> LOUPPE, Laurence. **Richard Deacon/ Hervé Robbe**. Ile-de-France: La Ferme Du Buisson: Centre d' Art Contemporain, 1993.

<sup>4</sup> Nesse momento já tinha a vontade de construir objetos para eu realizar uma ação, mas ainda não tinha muito claro como iria ser isso.

<sup>5</sup> N.a.i.p.e – núcleo de arte, intervenção e performance

eu quisesse quebrar essas linhas retas, arrumadas e perfeitas colocando algo que é mais parecido com o nosso corpo, colocando algo assimétrico. Mas, ao mesmo tempo, parece *incompleto* fazer um trabalho completamente com linhas orgânicas. Foi feita uma escultura em pedra com essa característica e parecia faltar *algo*. Na hora de registrar essa escultura a coloquei na frente de uma janela para que as linhas desta a *completassem*. (ANEXO A – fig. 02) Em outro trabalho, que fiz com uma colega, percebi novamente que houve essa repetição. Fizemos uma armação de metal e a revestimos com um tecido cru cheio de ilhoses. Havia três tamanhos diferentes de ilhoses e por eles passavam três diferentes tamanhos de mangueiras transparentes. Elas compuseram um desenho também com as suas sombras, pois haviam dois holofotes de luz projetadas sobre a estrutura.

No ano passado participei de um curso de uma semana sobre performance e no final tivemos que mostrar uma ação auto-biográfica. Naquela mesma semana tive consciência de algo que fazia desde criança. Sempre fui tímida e quando tinha que me defender em público ou se tinha que falar algo que me incomodava para alguém, não conseguia. Parecia que ficava tudo entalado na minha garganta e tinha realmente a impressão de ter uma pedra nesse lugar que dificultava inclusive minha respiração. Depois disso tinha normalmente alguma amigdalite. Resolvi utilizar isso e fiz uma ação bem descritiva, utilizando uma pedra na garganta amarrada com uma fita de couro sintético. Deitada no chão ia retirando essa fita devagar, tentando respirar, até que a pedra caiu no chão. Consegui me levantar e sai. A continuação desse trabalho foi um vídeo que apresentava seis tentativas de se expressar, apesar de bloqueios físicos, como minha própria mão e uma linha preta e, psicológicos, como não sair a voz. O fundo era todo preto e usei um enquadramento único, aparecendo somente meu rosto e ombros. Eu mesma controlei a câmera, pois queria que remetesse a aqueles depoimentos gravados. (ANEXO A – fig.03)

Na disciplina de Escultura I tomei contato com a cera de abelha. Foi desenvolvido um trabalho que consistia na modelagem de diversas partes do corpo com esse material. Essas partes foram realizadas um pouco menores que meu corpo, mas tendo este como modelo. (ANEXO A – fig. 04) O interessante foi que quase todas as pessoas que viam esse trabalho diziam que parecia pele morta. Ao prestar atenção nessa idéia de *pele morta* percebi que poderia me utilizar dessa expressão para me referir a algo que não quero e/ou não preciso mais. Se a pele já está morta, posso simplesmente tirar, cortar de mim. Fiz um vídeo com essas peças

aonde tentava, sem êxito, *vestir* essas partes de corpo. Comecei pesquisar mais esse conceito de *vestir* depois que tomei conhecimento das obras *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica, as quais o ato de *vestir* abre uma nova possibilidade de movimentação e visão do mundo.

Devido ao meu interesse pela cera, experimentei juntá-la com outro material recorrente nos meus trabalhos: a linha preta. Revesti uma lã preta com cera e juntei duas peças de pedra sabão que havia feito que, por a pedra possuir uma rachadura no meio, a peça havia quebrado. Mostrava uma estilização da figura humana masculina tendo como sua continuação a feminina. Foi justamente essa continuação que quebrou e achei interessante juntar com esse material porque elas já não deveriam mais estar juntas, mas estão pressas por uma pele morta, algo que não irá segurar por muito mais tempo. (ANEXO A – fig. 05)

Na performance *Oceano* realizada em dezembro de 2009 no Atelier Subterrânea, depois de uma oficina desta linguagem, utilizei também uma linha, desta vez trabalhando (também) com a noção de tempo. Fiz uma linha reta de água no solo e fiquei em apenas um dos lados coletando essa água com um conta-gotas e a colocando em mim. A performance durou 50 minutos e no final estava com umas “manchas” de água na minha roupa e a água do solo quase inexistente. Foi a primeira vez que realizei uma performance com uma característica repetitiva e exaustiva.

Outra questão que tentei explorar foi a participação do público. Realizei duas ações: uma foi em uma praça junto com o n.a.i.p.e onde cada integrante fazia a sua performance. Eu amarrava pedras em uma lã preta, as jogava sobre um galho de uma árvore e pedia para que as pessoas segurarem a outra extremidade da lã. Algumas pessoas não quiseram; outras realizaram de má vontade, mas algumas tentaram *entrar no espírito* da ação. A outra performance, que fiz sozinha em um espaço de arte em São Paulo, eu começava a ação que era circular minhas manchas e sinais de pele e as juntava elegendo, para isso, um caminho. Após, entregava o lápis para que o público continuasse. (ANEXO A – fig. 06) O nome era *Mapeando* e como eu havia iniciado a ação pensei que havia ficado claro o que eu queria. O que aconteceu foi que as pessoas começaram a fazer qualquer desenho sobre a minha pele e eu fui deixando essas ações livres para ver até aonde ia chegar. No final estava toda coberta de desenhos. Sei que isso pode acontecer, não estava mais nas minhas mãos, mas acho que vou esperar mais um pouco para

contar novamente com o público participador para realizar minhas performances, pois percebi que ainda estou apegada ao resultado final decorrente das minhas idéias.

### 3 PROJETO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Trabalhar com a pesquisa de movimento do corpo aliada a um objeto escultórico. Construir uma estrutura de metal especialmente pensada para realizar uma ação que, ao adicionar matéria a ela, a converte em uma escultura. A  *tarefa*  é se desenrolar de um cordão encerado que estará enrolado no corpo e enrolá-lo na estrutura, permanecendo eu o tempo todo sobre esta.

#### 3.1 ESTRUTURA

Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.103)<sup>6</sup>

Escolhi usar o ferro, que é o material normalmente utilizado para fazer a armação de uma escultura, sendo depois esta preenchida e revestida pelo material final. A intenção era fazer uma estrutura o mais simples e geométrica possível onde meu corpo coubesse de uma forma ativa (de pé). Através do uso do meu corpo dentro desta estrutura, trago para a mesma as linhas orgânicas que faltam para a obtenção de seu equilíbrio. Merleau-Ponty traz também essa idéia do poder do corpo resignificando um espaço: “A posse de um corpo traz consigo o poder de mudar de nível e de “compreender” o espaço.” (IDEM, p. 338)

Tenho uma relação de confiança com essa estrutura, estou completamente a mercê dela. Se ela cair eu caio também, pois estarei atada a ela. Estou passando para ela tudo o que não preciso mais, mas que sei que ela precisa. Essa estrutura me guia durante a performance, não tenho total autonomia frente a ela; ela é o espaço/limite da performance. Eu interajo com ela: tento buscar um domínio a modificando ao me modificar ao mesmo tempo que ela me impõe dificuldades e suporte.

Visto isso, ela precisa ser resistente para agüentar meu peso e estar o mais

---

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

fixa possível, para me dar estabilidade durante a ação. Foram desenvolvidas diversas idéias com essa finalidade. Relato-as no Apêndice A trazendo seus respectivos problemas até a decisão da estrutura final.

### 3.2 AÇÃO

Vou estar enrolada em um cordão encerado e entrar na Pinacoteca aonde já estará posta a estrutura. Este cordão não estará enrolado como um casulo, pois preciso liberdade nos meus movimentos. Vou entrar na estrutura, amarrar nela a extremidade do cordão que está no meu tornozelo e trago também para esse espaço uma câmera de vídeo que apoiarei no solo com a lente voltada para cima, juntamente com uma caixa de vidro para a proteção da mesma. Irei me desenrolando do fio o enrolando na estrutura, mantendo a sua tensão até que todo esteja na mesma. Não usarei apenas um cordão, pois preciso de um para enrolar uma perna, outro para a outra, um terceiro para um braço e assim por diante. Na medida que chego no fim de um cordão vou amarrar o final deste no o começo do próximo fazendo assim um único cordão cheio de nós. O cordão será encerado para revestir a escultura pelos seguintes motivos:

- ele é um material que, no início, reveste ocultando o meu corpo e faz relação com o mesmo na medida que traz a cera e esta, como já expliquei, traz uma relação com a pele;
- O cordão encerado gruda no corpo e, além de trazer essa idéia de *arrancar* algo da pele ainda me facilita a ação, pois assim posso desenrolar somente a parte do cordão que irei enrolar na estrutura em seguida;
- Ele é um material alternativo que estou pesquisando como incorporá-lo nas esculturas.

São utilizados os movimentos necessários para tal ação. Eles foram pensados, estudados e ensaiados de modo que cada parte do corpo seja responsável, a maioria do tempo, pela ação da própria. Por exemplo: faço movimentos circulares com a perna para retirar o fio dela e com os dedos do pé trago o fio tracionado para enrolá-lo na estrutura e assim sucessivamente. É relevante ressaltar que essa ação começa pelos membros inferiores, terminando no

pescoço. Os cordões que estavam nas pernas ocupam a parte de baixo da estrutura e na medida que esse cordão é desenrolado da parte superior do meu corpo eu subo cada vez mais. Esse movimentos se tornam um pouco repetitivos e o objetivo destes também é atentar o espectador para esse desenrolar/ enrolar.

Durante a performance não terá nenhum tipo de música porque a própria ação vai ditar o seu ritmo. Se tivesse uma música provavelmente eu teria que segui-la e não quero essa interferência. Quero deixar audível somente o som da ação: o som do cordão se desgrudando da pele e o som do corpo se movimentando pela estrutura. Através dessa manipulação do fio, o cheiro da cera também é liberado, tomando conta do ambiente. Acho interessante quando a obra captura também outros sentidos, não somente a visão. Um exemplo de outras obras que possuem um cheiro, são os *Fat Corners* (1960/62) do Joseph Beuys (ANEXO D –fig. 18) que até hoje se pode sentir o cheiro quando se chega perto.

O cerne da questão é evidenciar o processo de construção de uma escultura, no momento que é trazido esse fazer espetacularizado para dentro da galeria. Me interessa por essa mescla de linguagens: usar uma para evidenciar o processo de outra; usar a performance para evidenciar um processo escultórico. Pode-se entender esse fazer espetacularizado já como uma expressão cênica. De acordo com Renato Cohen<sup>7</sup> (COHEN, 2007, p.28) “(...) a performance é antes de tudo uma expressão cênica (...) (sendo esta) caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência.”<sup>8</sup>

Ele explicita depois no seu livro que este atuante é algo/alguém que “age” na performance e não necessariamente “representa” como normalmente se entende essa palavra e que o texto pode ser entendido como o conceito.

### 3.2.1 Uso do Corpo

Me coloco como sujeito e objeto no momento que enfatizo o *fazer*. Todo o corpo vai se movimentar com essa finalidade, pois as partes do corpo têm capacidades física e motora de realizarem muitos movimentos, as mãos não precisam fazer tudo sempre para elas. Em alguns momentos as mãos ajudam a

---

<sup>7</sup> Doutor pela ECA/USP, foi professor da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp e PUC/SP.

<sup>8</sup> COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

realizar a ação, principalmente nas regiões do tronco e do pescoço, mas estes também se movimentam. Através disso, enfatizo a importância que todo o corpo possui como instrumento para a realização da ação. Segundo Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p.122) o corpo é visto como “o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.”

Para isso ele precisa fazer uso do conceito de *esquema corporal*.

“(…) se meu corpo pode ser uma ‘forma’ e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos diferentes, é enquanto ele está polarizado com suas tarefas, enquanto existe em direção a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o ‘esquema corporal’ é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo”. (IDEM, pp. 146-147)

Esse *esquema corporal* permite ao corpo agir no mundo realizando tarefas. No próximo capítulo ele nos fala que se pode incrementar esse *esquema corporal* ao se propor um novo uso do corpo:

Aprender a ver as cores é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. (...) Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repetidamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega. (IDEM, p. 212)

### 3.2.2 Preparo físico

Apesar de ter os apoios para os meus pés vou precisar de muita força nos braços para realizar a ação e por isso achei que precisaria de um trabalho físico mais pontual do que a dança ou o yoga. Desde março comecei a fazer aulas de trapézio e tecido e elas têm me ajudado muito tanto em relação a adquirir resistência nos braços e força nas mãos, como também começar a criar já essa relação com um objeto.

### 3.2.3 Cordão/pele



A cera, como já foi dito anteriormente, traz uma idéia de pele morta e no momento que eu encero este cordão e o desenrolo de mim eu estou retirando algo que já perdeu o sentido e por isso não tem mais razão de ficar no meu corpo. Não há o interesse em entrar no mérito de coisas boas ou ruins, simplesmente evocar atitudes, pensamentos, sentimentos que não fazem mais parte de mim, que já estão de uma maneira fora porque por cima deles há somente uma pele morta. Para o meu corpo é uma renovação, uma *troca de pele*.

A cera de abelha utilizada foi a de coloração mais escura, a qual havia suscitado antes essa idéia de pele morta. Iria fazer placas de cera, mas depois percebi que seria melhor encerar o cordão se ela possuísse um formato de 'bastão' e então despejei, pouco a pouco, a cera quente na água e modelei esses bastões.

Quando fui procurar cordão dessas espessuras só os encontrei na cor crua. Surgiu então duas possibilidades: a primeira foi deixá-lo assim e encerá-lo pois ficaria ainda mais com o aspecto de pele. Sobre o meu corpo eu colocaria látex, somente sobre o peito e para camuflar um tapa-sexo. Ficaria com um aspecto assexuado. A segunda opção foi tingir e seguir minha pesquisa com o fio preto, já que foi através deste que surgiu a idéia de encerar o fio, trazendo esse caráter orgânico para o mesmo. Por baixo estaria usando um top e um shorts preto que costuraria esses cordões pretos encerados de maneira que, quando me desenrolasse totalmente, ainda permaneceria com esses cordões em locais aonde ainda não me sinto à vontade em tirá-los.

Estava quase optando pelo cordão preto quando, durante a banca, surgiu uma terceira possibilidade: utilizar o cordão com uma tonalidade aproximada da pele. Essa última opção é mais visceral porque traz essa idéia de algo que estava realmente no corpo. E no final ficarão alguns fios nas regiões do peito e a pubiana, mas não tão uniformes como uma calcinha e um sutiã. Estes são locais que ainda não me sinto à vontade em mostrar durante a ação, que ainda prefiro que permaneçam ocultos.

Testei também nos cordões de 6mm e 8mm e optei pelo segundo. (ANEXO B – fig. 07)

A colocação destes cordões/pele foram pensados de maneira a influenciar essa ação ditando uma maneira de se movimentar. Dentro do contexto histórico da performance citarei cinco exemplos onde o figurino ou objetos ditaram uma movimentação. Os três primeiros são mais ligados ao teatro e os dois últimos são de

artistas plásticos que contaram com a cooperação de bailarinas. O primeiro é Vsevolod Meyerhold criador da peça *O corno magnífico* em 1922 durante o auge do teatro construtivista russo. Esse teatrólogo criou uma série de movimentos amplos, exagerados e tensos que os denominou de *exercícios biomecânicos*. Serviam para auxiliar os atores a obterem um maior controle de seus corpos em situações dramáticas. Nesse caso, os bailarinos adquiriam um caráter mecânico, sendo transformados em verdadeiras *máquinas de representar*. (ANEXO D- fig. 19)

O cenário de *O corno magnífico* consistia em superfícies planas convencionais, plataformas unidas por degraus, rampas e passarelas, asas de moinhos de vento, duas rodas e um grande disco com as letras CR-ML-NCK (de Crommelynck). Os personagens usavam aventais largos e soltos, mas mesmo com esses trajes confortáveis, precisavam possuir habilidades acrobáticas para ‘trabalhar’ o cenário. (GOLDBERG, 2008, p.35)<sup>9</sup>

Assim como no Construtivismo Russo, a pesquisa cênica da Bauhaus também tentava aproximar os movimentos dos bailarinos ao dos objetos mecânicos. Isso era obtido através de figurinos de diferentes formas e materiais que dificultavam a mobilidade dos dançarinos, fazendo com que estes tivessem que estudar os tipos de movimentos possíveis de serem realizados enfatizando os aspectos geométricos e mecânicos dos mesmos.

O principal nome foi o de Oskar Schlemmer que, além dos diversos balés mecânicos que tinham como características as citadas no parágrafo anterior, criou também o *Balé Triádico*. Este consistia em um estudo que começava com um figurino, depois uma música e por último se compunha os movimentos que se encaixariam nesses outros dois elementos. Havia também uma *geometria do assoalho* a qual determinava a trajetória dos bailarinos pelo palco. (ANEXO D – fig. 20)

Voltando um pouco no tempo, encontrei a Loie Fuller. Atuou principalmente em Paris, apesar de ser norte-americana, no final do século XIX. Criou a *Serpentine dance* que, com o auxílio de seu figurino feito de uma armação coberta por tecidos volumosos de seda, obteve uma ampliação espacial de seus movimentos circulares. Contava ainda com o auxílio de luzes multi-coloridas projetadas em suas roupas que, além, de trazerem beleza à cena, também me remeteu uma relação com a preocupação artística daquele período, visto que era a época dos impressionistas.

<sup>9</sup> GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

(ANEXO D – fig. 21)

Nos anos 60, temos Robert Rauschenberg. Influenciado pelos bailarinos dessa época que acreditavam em uma dança mais livre, apresentou uma performance junto com o artista Alex Hay e a bailarina Carolyn Brown. *Pelicano* de 1963 aconteceu em um ringue de patinação e enquanto os dois artistas deslizavam com seus patins e uma mochila nas costas, a bailarina executava uma série de movimentos nas pontas dos pés. Quando a mochila se abriu, saiu de dentro uma espécie de pára-quedas o que desacelerava seus movimentos enquanto a movimentação da bailarina aumentava de velocidade. Percebemos aí um objeto sendo parte da performance e influenciando na mesma. (ANEXO D – fig. 22)

Élcio Rossini, artista plástico porto-alegrense, também abordou questões do movimento e da espacialidade nas performances realizadas durante a 5º Bienal do Mercosul. (ANEXO D – fig. 23)

A capacidade de transmutação dessas esculturas moles, a partir do deslocamento do corpo do performer, provoca o surgimento de formas que se expandem, se alargam e se recolhem no espaço. Conduzidas pelas ações performáticas, as peças feitas de tecido fino engolfam o ar e 'criam corpo'; dançam no espaço, para cima, para baixo, para os lados, flutuando mais do que planando, como certos seres marinhos que habitam o fundo dos oceanos. (BOHNS, 2005)<sup>10</sup>

### 3.2.4 Ensaios

Coloquei essa estrutura em um dos cômodos da minha casa, fixando-a no teto para poder realizar os ensaios. Estes foram feitos para eu estudar como seria a colocação de todo esse fio na estrutura, para treinar minha resistência física e os movimentos que poderei usar na hora. Eles não foram realizados afim de montar uma coreografia (cada vez que eu realizo a ação ela resulta em uma forma diferente) e nem de apresentar um rigor técnico. Relato no Apêndice B os ensaios. (ANEXO B – fig. 10)

### 3.2.5 Tempo

Essa performance terá aproximadamente 1 hora de duração, pois, fisicamente, não teria como eu a realizar em menos tempo devido a quantidade de

<sup>10</sup> Citação retirada do site <<http://elciorossini.blogspot.com/>> Acesso em 08 jun. 2010

cordão colocada no corpo. Foram feitos testes para ter certeza da quantidade *ideal* de cordão. Há também a questão de evidenciar o corpo e uma maneira que encontrei para isso foi a de marcar a presença dele no espaço e no tempo não fazendo o uso da velocidade. Segundo Rita Gusmão<sup>11</sup>: “Na corporalidade, a velocidade marca a ausência do objeto e uma relação absolutamente efêmera com ele.” (GUSMÃO, 2007, p.143)<sup>12</sup>

Não estou afirmando com isso que a performance deixará de ser efêmera, isso é impossível porque esse é o caráter dela, mas no momento em que torna-se possível criar um diálogo entre o performer e o espectador trazendo para o segundo essa vivência do tempo presente, caminha-se em uma direção oposta de, por exemplo, uma linguagem televisiva que se apóia na alta velocidade das imagens e das informações e que depois, deixa atrás de si somente o vazio.

Segundo Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006, p.551) “o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da minha relação com as coisas.” Nesse trabalho, a noção de tempo se apresenta tanto através da quantidade de cordão que ainda resta em mim em relação a quantidade que já está no objeto, quanto em relação ao meu desgaste físico, a minha quantidade de suor, as dores nos meus músculos, ou seja, a essa minha proposição de fazer uma ação a qual o corpo chega quase ao seu limite. Muitos performers trabalham com a chamada *endurance art* (arte de resistência). Marina Abramovic juntamente com seu ex-companheiro Ulay, realizaram um trabalho chamado *Expanding Space*, (1977) que consistia em ambos se chocarem contra pilares opostos e móveis. (ANEXO D – fig. 24)

### 3.2.6 Público

Serão colocadas cadeiras ao redor da estrutura formando dois a três círculos um dentro do outro, mas deixando um espaço entre a estrutura e o círculo mais próximo. Será deixado um espaço para eu passar pelo público e chegar até a estrutura e por esse mesmo local, sair depois da ação. Colocando as cadeiras dessa

---

<sup>11</sup> Professora do Curso de Graduação em Teatro da UFMG

<sup>12</sup> MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

maneira, é evidenciado o espaço construído para a ação. A iluminação também auxilia nessa idéia, pois serão usados focos de luz das duas paredes laterais da Pinacoteca, todos voltados para a estrutura, enquanto as outras luzes permanecerão desligadas. É buscado, com isso, uma aproximação do público com a estrutura, com a ação e com o meu corpo tentando ampliar a percepção do público, como destaca Merleau-Ponty (IDEM, p. 106): “o objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido.” Essa citação vai além de trazer somente uma multiplicidade de ângulos de visão em um objeto tridimensional, traz, como a próxima, uma tentativa de evidenciar diversas leituras para o trabalho “Precisamos compreender como a visão pode fazer-se de alguma parte sem estar encerrada em sua perspectiva” (IDEM, p.104)

Com essa aproximação me coloco também numa situação de menos conforto no momento que posso ouvir/ver o feedback do público no momento que estou fazendo a obra. Me interessa mostrar que ali existe um corpo com a sua história, com as suas limitações e possibilidades, todo esse conjunto realizando uma ação. Essa evidência do corpo também é trabalhada pela dança contemporânea:

Esse movimento anticoreografia era formado por dançarinos para os quais o corpo era, acima de tudo, um conjunto de signos e partes corporais. Eles criaram espetáculos em que a dança praticamente desaparecia. Em *Jérôme Bel* (1995), do próprio Bel, inicialmente quatro dançarinos nus escreviam seus nomes, data de nascimento, peso, altura e número na Previdência Social em um quadro negro; em seguida começavam a apontar para sardas e protuberâncias, músculos e tendões, enquanto erguiam e dobravam a pele como se esta fosse um envelope.” (GOLDBERG, 2006, p. 208) (ANEXO D – fig. 25)

### 3.3 ESCULTURA

Poderia ser assim denominado o objeto resultante da ação sobre a estrutura previamente pensada para a realização da mesma. Escultura enquanto domínio artístico e não enquanto procedimento escultórico que, de uma maneira clássica, se entende pela obtenção da forma final a partir da retirada de material. No caso deste trabalho, a ação que o corpo efetua pode ser vista como um trabalho de modelagem, onde, apesar de já existir previamente espaços nos quais existe uma possibilidade

de preenchimento, é o corpo que, na hora da construção, faz a escolha do seu caminho. E este caminho é consciente, ou seja, existe a preocupação com a composição, como por exemplo: deixar alguns lugares com mais cordões, outros com menos, alguns cordões que fazem a volta nas barras laterais por cima ou por baixo dos discos. Portanto, apesar da ação também já ser pré-estabelecida, existe, durante a mesma, esse momento de criação.

Durante o processo desse trabalho como um todo existem momentos onde essas etapas que o compõe se evidenciam, porém em nenhum momento elas se tornam independentes umas das outras. Durante a criação da estrutura, foram feitos diferentes projetos afim de ser possível para a capacidade do meu corpo a realização da ação pensada. Durante a performance, será feita a ação em cima da estrutura a transformando ao mesmo tempo que o corpo também é transformado para isso. O corpo se desfaz de uma matéria ao passá-la para a estrutura tendo em vista também o resultado desse deslocamento. Quando a ação termina, temos esse resultado, ou seja, a escultura. Percebe-se então que ela esteve sempre latente durante todo o processo. Há uma passagem do livro Fenomenologia da Percepção que discorre sobre isso:

O objeto é visto portanto a partir de todos os tempos (...) O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, (...) e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente. O mesmo acontece com o futuro iminente que terá, ele também, seu horizonte de iminência. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.106)

Amplio, através desta citação, o meu conceito de escultura dentro deste trabalho. Pode-se dizer que a estrutura já era uma escultura, que o corpo enquanto troca mútua com esta também e o objeto “final” igual. Me apoio também nas idéias de Joseph Beuys que defende essa ampliação no conceito, segundo se pode compreender com a seguinte passagem:

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da idéia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. (...) Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita. O processo continua na maioria delas: com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança.” (Joseph Beuys, 1979 apud PORTUGAL, 2006, p.49)

O uso das aspás acima quando se fala no objeto final é devido a este não ser o objeto final exatamente. Isso porque o cordão encerado se modificará ao longo do trabalho. Apesar da cera ser um elemento usado na conservação de objetos, a maneira que ela está sendo utilizada não provoca exatamente isso. Ao longo do tempo ela se suja, resseca e perde o seu cheiro. Além desta mudança, que ocorre também nos trabalhos do Beuys como já nos foi dito através da citação, há ainda uma outra modificação. Durante a exposição dos formandos não poderia apresentar somente a escultura, pois apesar de ela ser um objeto de arte, ela é uma das partes desse trabalho. A maneira que encontrei para essa escultura *incorporar* a ação foi trazê-la junto com o vídeo que será reproduzido durante a performance em uma tela de LCD voltada para cima na base inferior da escultura. As pessoas terão que chegar bem perto, quase colocar a cabeça ali dentro do local aonde fiz toda a ação para ver o vídeo desse mesmo ângulo, mas já com a presença dos cordões que farão uma certa barreira. Apesar desta, acredito que o trabalho convide as pessoas a se aproximarem, no momento que também terá o som da ação vindo do mesmo e somente ao se aproximar, é que se poderá ter contato com a performance que foi realizada. Quando proponho isso é porque não quero ainda dar ele como acabado, agora ele precisa do espectador para se completar. Visto essas novas características, adicionadas ao fato de esse vídeo possuir uma ligação com o local da ação (será mostrado no mesmo local que foi filmado) poderia usar um conceito apresentado por Christine Mello<sup>13</sup>, no seu livro *Extremidades do Vídeo*, chamando-o de videoinstalação.

A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a idéia do corpo em diálogo com a obra, (e) a idéia da obra de arte como processo (...). (MELLO, 2008, p. 169)<sup>14</sup>

O fato de ter pensado em um desdobrar deste trabalho para mostrá-lo na exposição, além das idéias do Beuys, como já foi falado, ocorreu também devido ao conhecimento do artista Matthew Barney que trabalha com escultura, instalação, performance e vídeo. Durante seu ciclo de filmes *Cremaster* suas esculturas eram partes importantes do cenário o qual percebemos por seu grande cuidado ao

---

<sup>13</sup> Crítica, curadora, pesquisadora de arte e pós-doutorada pela ECA-USP

<sup>14</sup> MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008

registrar-las. Durante a exposição *All the presente must be transformed* ocorrida nos museus Guggenheim de Berlin e de Nova York montou instalações para apresentar suas esculturas mostradas neste ciclo. (ANEXO D – fig.26) Essa exposição também trazia obras de Joseph Beuys, mostrando as semelhanças dos trabalhos de ambos.<sup>15</sup>

Faz parte da performance que realizarei a preocupação em filmar a mesma de um ângulo de dentro do espaço da ação. Essa relação do corpo do artista com a câmera pode ser vista também nos trabalhos do Bruce Nauman como *Dança ou exercício sobre o perímetro de um quadrado* (1967/68) (ANEXO D – fig.27) que há uma câmera parada e um estudo de movimento dentro de uma estrutura geométrica desenhada no chão ou mesmo *Pinchneck* (1968) que também há um enquadramento único e um fundo preto que inclusive, meu vídeo *Palavras* (2009) lembra bastante. Nesse vídeo o artista manipula sua boca e seu pescoço com ambas mãos.

O vídeo não será utilizado somente como um registro; ele foi pensado para depois compor com o objeto da ação evocando a presença do corpo.

---

<sup>15</sup> Informações retiradas no site < <http://www.huma3.com/huma3-spa-reviews-id-190.html> > Acesso em 28 jun. 2010



## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho ainda não aconteceu totalmente logo, o *finalis* do título será pensado como um *até aqui*. Porém, mesmo se a performance já houvesse sido feita e se já tivesse sido mostrada a videoinstalação, mesmo assim eu entenderia essa palavra do título da mesma maneira. Digo isso porque essa estrutura será utilizada ainda para novas pesquisas de movimento resultando em outros trabalhos. E também seguirei com esse processo de trazer o corpo modificando um objeto construído. Pretendo, com isso, explorar outras possibilidades deste tipo de ação.

Deste trabalho, posso dizer que percebo mais claramente que o meu processo de trabalho gira em torno de um organizar/desorganizar. Havia colocado uma equação que consistia em: estrutura - performance - escultura ( $A+B=C$ ). Como estava muito linear, foi inserido um *erro* nesse sistema através da colocação do vídeo para retomar a performance resignificando-a.

A nível prático, percebi o quão complicado e interessante foi projetar um objeto para realizar uma ação. Isso porque os materiais responderam também aos estímulos do corpo e para as próximas pesquisas torna-se necessário um conhecimento mais amplo das capacidades e resistências de diversos materiais. Também foi necessária a aplicação de cálculos para ter a certeza de que o objeto iria funcionar com o meu corpo em movimento sobre ele e de um conhecimento de engenharia devido a necessidade de fixação desse objeto no local onde será apresentada a performance.

Isso tudo, apesar de ter sido um grande desafio, foi muito instigante, pois pude realizar uma maior intersecção de áreas de conhecimento durante a pesquisa do que havia pensado em fazer no começo. A área das exatas trouxe a certeza e a estabilidade para que o corpo pudesse se movimentar. Ela trouxe as linhas retas e geométricas para o processo orgânico.

## REFERÊNCIAS

- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAFE PEREZ, Miguel Von; RAMOS, Maria. **Escultura Britânica Contemporânea: De Henri Moore aos anos 90**. Porto : Fundacao de Serralves, 1995.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.M. (org.) **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RUSH, Michel. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ## CATÁLOGO
- LOUPPE, Laurence. **Richard Deacon/ Hervé Robbe**. Ile-de-France: La Ferme Du Buisson: Centre d' Art Contemporain, 1993.

BARATA, Danilo Silva. Algumas palavras sobre a arte do corpo. 2007. 16º Encontro Nacional da anpap, setembro de 2007, Florianópolis, pp. 1298- 1307

## TESES

CUNHA MARTINS PORTUGAL, Ana Catarina Marques da. **O Pensamento do Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação.** 2006. 111f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PALUDO, Luciana. **Corpo, Fenômeno e Manifestação: Performance** 2006. 135f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em artes visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

## REFERÊNCIAS A DOCUMENTOS EM MEIO ELETRÔNICO - Internet.

GITELMAN, Cláudia. Dança Moderna Americana: um esboço. Pró-posições, Campinas, v.9, n.2, p.09-22, jun.1998. Disponível em: <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/26-artigos-gitelmanc.pdf>> Acesso em: 11 abr. 2010

VIVIANI, Ana Elisa Antunes. O Corpo Glorioso: um diálogo entre Merleau-Ponty e Michel Serres. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, agosto de 2007. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/files/25ecompos09\\_AnaViviani.pdf](http://www.compos.org.br/files/25ecompos09_AnaViviani.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2010.

TINOCO, Bianca. O corpo presente e o conceito ampliado de performance. 2009. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/bianca\\_andrade\\_tinoco.pdf](http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/bianca_andrade_tinoco.pdf)>. Acesso em: 28 mai.2010.

<<http://elciorossini.blogspot.com/>>. Acesso em: 08 jun. 2010

<<http://www.huma3.com/huma3-spa-reviews-id-190.html>> Acesso em 28 jun. 2010

## APÊNDICES

## APÊNDICE A

### Idéias para a estrutura

1ª idéia: Fazer um paralelepípedo vazado de aço/ferro mais ou menos da minha altura. As bases quadradas terão 0,65 m x 0,65 m e a altura 1,70 m. (ANEXO C – fig. 11)

Problema: Teria que sustentar com os braços toda a ação ao mesmo tempo cuidando para manter a tensão necessária no cordão para o resultado final.

2ª idéia: Colocar apoios de metal em forma de “L” na parte interna das barras laterais tanto para apoiar meu pé quanto para manter o fio preso na estrutura. (ANEXO C – fig. 12)

Problema: Terei que fazer a volta nesses apoios para prender bem o fio e manter a tensão. Seria muito difícil apenas com esses pequenos apoios internos. Essas pontas também não oferecem muita segurança durante a ação, pois poderia me arranhar nelas constantemente. Tanto essa idéia quanto a primeira não oferecem uma estabilidade. A estrutura fica de pé quando sozinha, porém quando eu subo nela, ela pende para o lado, pois um lado da base inferior sobe do solo.

3ª idéia: Ao invés desses apoios colocaria um par de discos de metal. Um em cima do outro com uma distância de 7 cm entre eles para poder enrolar o fio no meio. Poderei ainda enrolar mais de uma vez o fio por par de discos. O raio externo deste (raio total menos o raio da estrutura) será de 7 cm.

A estrutura também ficará maior com a finalidade de deixá-la estável. A base agora terá 0,8 m<sup>2</sup>. Terá 2 m de altura até a outra base de cima. As barras laterais continuarão por ainda mais 0,3 m. Terá um espaço vazio de 0,4 m e 4 barras presas no teto (na mesma linha das barras verticais) de 0,5 m; tudo isso totalizando uma altura de 3,20 m, ou seja, a altura da pinacoteca. Não irei me pendurar nas barras do teto, irei somente enrolar o cordão.

Será uma estrutura de desmontar por ela ser muito grande e pesada. Acredito que vou usar ferro de andaime. (ANEXO C – fig. 13)

Problema: A peça ainda pode virar com o meu peso. Preciso de um local de ensaio de fácil acesso onde possa deixar montada essa estrutura, porém o local que eu tenho não possui o pé direito tão alto.

4ª idéia: Mudar totalmente a estrutura: fazer um cubo de  $1,3 \text{ m}^3$  todo dividido no meio o que resultaria em 8 cubos internos de aproximadamente  $0,60 \text{ m}^3$  (descontando a medida do cano de ferro). O cano de ferro agora seria quadrado para dar ainda mais estabilidade. A ação ainda seria a mesma (adaptando-a a estrutura) e teria a vantagem de poder colocar essa estrutura em um dos cômodos da minha casa para poder ensaiar devido ao seu tamanho e a sua estabilidade. A dificuldade de montagem devido a necessidade de soldar em ângulos retos perfeitos continuaria a mesma. (ANEXO C – fig. 14)

Problema: A ação foi pensada para as estruturas anteriores, percebi depois que ela não combina com essa nova estrutura. Talvez ainda irei fazer essa outra estrutura, mas com uma ação pensada para ela.

5ª idéia: Retorno à 2ª idéia. O tamanho das bases irá diminuir um pouco. Esta estrutura deve ter uma relação com o meu corpo, na verdade não tinha o porquê de ela ter relação com a galeria, a não ser pelo fato de ela ficar interessante como instalação. A altura permanecerá  $1,70 \text{ m}$  (como a minha) e a base agora terá  $0,6 \text{ m}^2$  porque esta é a medida da frente do meu corpo contando com os meus braços soltos. Estava estudando como fazer os apoios nas barras laterais para apoiar os pés durante a ação com uma barra de ferro quando encontrei em um ferro velho círculos de aço para vender. Apenas preciso furá-los da espessura do cano para que se tornem os discos que tanto buscava. Decidi colocar apenas um círculo e não um par. Com relação a estabilidade vou colocar cabos de aço que passam por pequenas circunferências soldadas nas arestas externas da base superior da estrutura prendendo-a a barras de ferro horizontais que estão presas nas paredes da Pinacoteca. Na base inferior também soldei essas argolas, mas percebi que não será necessária a sua utilização. Mesmo assim as deixei porque penso depois em continuar minhas pesquisas sobre essa estrutura e essas argolas podem ser úteis para uma outra fixação dessa estrutura, inclusive mesmo a sua suspensão.

Para os ensaios, vou colocar a estrutura em um dos cômodos da minha casa e vou fixá-la com os cabos de aço verticalmente. Na base da estrutura irei colocar uma borracha para que ela não escorregue e nem risque o chão. (ANEXO C – fig. 15)

## APÊNDICE B

### Ensaio

1º ensaio - 10.06.2010

Tempo aproximado: 25 minutos

Ação: Foi colocado e retirado o cordão somente da perna direita.

Observações:

Colocar mais cordões nos primeiros discos antes de passar para os segundos.

Enrolar o cordão nas pernas de cima para baixo (e não de baixo para cima porque desta maneira o cordão tranca muito)

Tentar reduzir esse tempo

2º ensaio - 13.06.2010

Tempo aproximado: 40 minutos

Ação: Foi colocado e retirado o cordão das duas pernas

Observações:

Cortar um pouco os cordões, pois estão muito compridos. Posso deixar aparecer um pouco mais da minha pele.

Utilizar os 3 primeiros discos de cada barra lateral para enrolar os cordões que saem das pernas.

Deixar os últimos para os braços e o tronco fica com a parte restante do meio.

3º ensaio - 14.06.2010

Tempo aproximado: 55 minutos

Ação: Foi colocado e retirado o cordão das duas pernas, dos dois braços e do pescoço

Observações:

Na parte dos braços não tenho como entrar mais na estrutura porque não há mais espaço. Terei que fazer a ação de fora da estrutura, mas ainda sobre ela.

4º ensaio - 20.06.2010

Tempo aproximado: 40 minutos

Ação: Foi retirado os cordões das duas pernas e metade do cordão do troco, mas



pela primeira vez estava com os cordões em todo o corpo.

Observações:

Diminui o tamanho dos cordões, pois realizei testes antes e achei mais interessante que ficasse aparecendo um pouco do corpo por baixo dos cordões. Isso também fez com que diminuísse o tempo da ação.

Enrolar o cordão no tronco de cima para baixo (em direção a barriga) pois, visto que estava enrolado no outro sentido, fez um nó nas minhas costas no meio da ação.

Estudar bem essa colocação para não acontecer isso na hora da performance.

Estudar também a colocação do cordão permanente que fica sobre o peito porque ele caiu durante essa ação.

5º ensaio - 23.06.2010

Tempo aproximado: 25 minutos

Ação: Foi retirado o cordão somente da tronco e do pescoço

Observações:

O cordão fixo da parte superior não caiu porque dessa vez enrolei o cordão do tronco mais espaçado e não precisei fazer muita força para ele sair.

Tenho que entrar no meio da estrutura, mesmo com a barreira dos fios já colocados para conseguir completar a ação do tronco.

6º ensaio - 25.06.2010

Tempo aproximado: 1 hora

Ação: Completa

Observações:

Senti a ação bem cansativa, no final da parte do tronco já não tinha mais muita força de me desenrolar usando essa parte do corpo, por isso, na hora vou perceber até aonde posso ir e depois usarei as mãos para completarem a ação. Tentei juntar também as diversas formas de apoio na estrutura, usando diversas partes do corpo como nuca, queixo, antebraço, cotovelo, joelho, diferentes partes das pernas, etc.

**ANEXO – PRODUÇÕES PRÓPRIAS**

**ANEXO A****Trajectoria**

Fig. 01  
s/título, 2009  
nanquim sobre papel e adesivo  
1,3 m x 0,8 m



Fig. 02  
s/título, 2009  
pedra sabão  
12cm x 14 cm x 07 cm

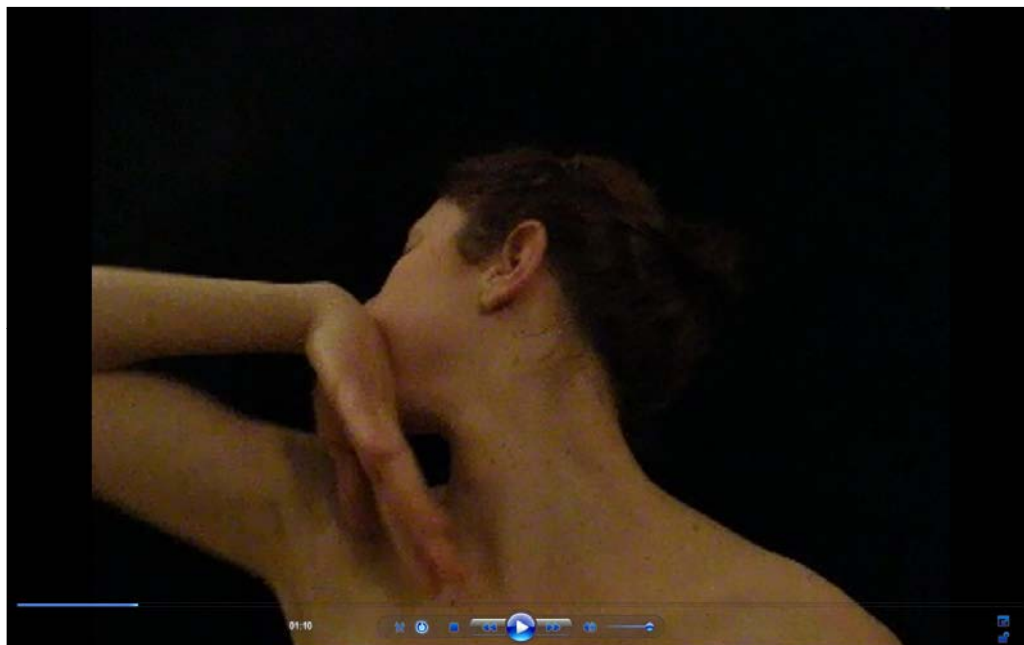


Fig. 03  
*Palavras*, 2009  
 10'39



*Pé*, 2009  
 Cera e fio preto  
 7,5 cm x 22 cm x 8 cm



Fig. 04  
*Mão*, 2009  
 Cera  
 2,5 cm x 9,5 cm x 17 cm



Fig. 05  
*Laços*, 2008-2009  
Pedra sabão e fio encerado  
21cm x 18 cm x 13 cm



Fig. 06  
*Mapeando*, 2009  
Quarto do Beco – São Paulo  
15'

**ANEXO B****Projeto de Conclusão**

Fig. 07  
Teste com cordões



Fig. 08  
Cordão no corpo - frente



Fig. 09  
Cordão no corpo – costas



Fig. 10  
Ensaio

**ANEXO C**  
**Apêndice A**



Fig. 11  
1ª Idéia



Fig. 12  
2ª Idéia







Fig. 15  
5ª Idéia  
Estrutura pronta no local de ensaio

**ANEXO – REFERÊNCIAS**

## ANEXO D



Fig. 16  
Merce Cunningham



Fig. 17  
Richard Deacon e Hervé Robbe  
*Factory*, 1993



Fig. 18  
Joseph Beuys  
*Fat Corners*, 1960-62  
Hamburguer Bahnhof Museum, Berlin



Fig. 19  
Vsevolod Meyerhold  
*O corno magnífico*, 1922

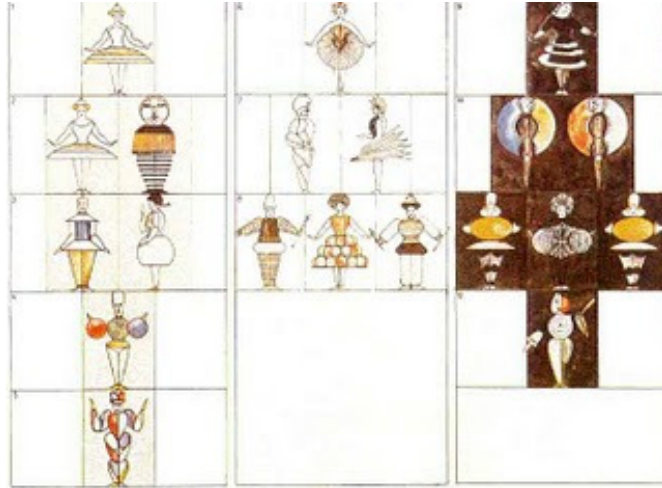


Fig. 20  
Oskar Schlemmer  
*Balé Triádico*, 1922



Fig. 21  
Loie Fuller  
*Serpentine Dance*, 1892



Fig. 22  
Robert Rauschenberg  
*Pelicano*, 1963



Fig. 23  
Élcio Rossini  
....., 2005  
5º Bienal do Mercosul



Fig. 24  
Marina Abramovic  
*Expanding Space*, 1977



Fig. 25  
Jérôme Bel  
*Jérôme Bel*, 1995





Fig. 26  
 Matthew Barney  
*Chrysler Imperial*, 2002  
 Guggenheim - Nova York



Fig. 27  
 Bruce Nauman  
*Dança ou exercício sobre o perímetro de um quadrado*, 1967/68  
 Filme 16 mm transferido para vídeo (preto e branco, som)