UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Lívia dos Santos Silva

O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO DESLOCAMENTO URBANO:

do voo e pouso no desenho.

Porto Alegre
2014

Lívia dos Santos Silva

O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO DESLOCAMENTO URBANO:

do voo e pouso no desenho

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção de grau de mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Porto Alegre

2014

Lívia dos Santos Silva

O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO DESLOCAMENTO URBANO:

do voo e pouso no desenho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Aprovada em 15 de setembro de 2014.

_____

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves – Orientador

_____

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco - UFRGS

_____

Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini - UFSM

_____

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha avó artista, Maria Sueli, pelos versinhos inventados na hora e pela casa mágica na infância. À minha família, que sempre esteve por perto apoiando meus projetos e estudos; em especial aos meus pais Mozart e Martha que se dividiram em afetos. Ao meu querido professor de Física, Claudio Salgado, por tornar a época do colégio especial e por ter me ensinado sobre as forças naturais da inércia e da gravidade que regem a minha pesquisa hoje, no mestrado. Aos amigos que se alegraram com o assunto desta dissertação e contribuíram com opiniões nas mesas dos bares e cafés. A Cristina Morassutti, por ter sido e por ser uma grande amiga com quem pude dividir aflições e felicidades na vida e na arte. Às amigas Heloisa Marques e Evelyn Lima, que me auxiliaram na documentação do processo e que tornaram as noites frias no trem mais divertidas. Ao amigo e professor Leonardo Garavelo, por ter feito aulas no alto das árvores com redes e por ter me apresentado o poeta Manuel de Barros. A Rafael Araújo, pela boa vontade e por ter sido sempre tão próximo. A Rafael Gelatti, por ter sido positivo desde o início e pelos meses de companhia. A todos os colegas do mestrado por suas excelentes colocações e pela elegância ao confrontar opiniões acerca da arte. Em especial ao famoso evento chamado *Ceva loca cas Gata*, por proporcionar a união de forças entre pessoas queridas, com muito divertimento e descontração entre os colegas, nos auxiliando mutuamente na torcida por nós próprios, pelo outro e pela arte. Enfatizo carinhosamente meu agradecimento as colegas Alice, Paula, Janaína, Viviane, Gabriela, Luiza, Carolina, Lilian, Denise, Thiane, Sônia e Cláudia, por terem sido tão prestativas e amorosas. Aos professores amigos, sempre dispostos a ajudar e a complementar os estudos com referências relevantes. Um agradecimento bastante querido ao meu orientador, Flávio Gonçalves, por quem sempre quis ser orientada e que demonstrou enorme parceria nesta jornada. E também a professora Maristela Salvatori por ter me auxiliado no início desta pesquisa. A Ana Flávia Baldisserotto e a Maria Helena Bernardes, grandes artistas com quem pude conversar e trocar ideias. Ao pessoal do circo, pelos vários momentos de alegria e superação. Ao trem e seus viajantes.

Disse-me que o nome do livro era o livro de areia pois não tinha, como a areia, princípio nem fim.

Pediu-me que procurasse a primeira folha. Apoiando na capa a mão esquerda, abri-lo com o dedo polegar quase encostado ao indicador. Foi completamente inútil: entre a capa e a mão iam-se interpondo sempre várias folhas. Era como se nascessem do livro.

- Agora procure o fim.

Também falhei; com uma voz que não era a minha consegui balbuciar:

- Isto não pode ser.

Sempre em voz baixa, o vendedor de bíblias disse:

-Não pode ser, mas é. É infinito, nem mais nem menos, o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última. Por que estão numeradas de uma forma tão arbitrária, não sei. Talvez para fazer crer que os termos de uma série infinita admitem um número qualquer.

- Se o espaço é infinito, estamos em qualquer parte do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer parte do tempo.

(BORGES, 1983, p. 136).

RESUMO

Esta dissertação analisa o processo criativo e o desenho que ocorre no momento em que o deslocamento é realizado e captado no interior do trem, entre o período de 2012 a 2014. A pesquisa revela o deslocamento urbano como local e o chão do vagão como a superfície de suporte. Os desenhos são formados pela transmissão de impulsos e balanços, a partir de instrumentos pendulares que oscilam de forma diversa a cada instante. O desenvolvimento do ato performático foi intercalado pela experiência do corpo nas atividades acrobáticas em tecido aéreo durante aulas de circo. As ações do cotidiano, como deslocar-se e pendurar-se, geraram esta pesquisa ancorada nas reflexões de Peter Greenaway, em *Le bruit des nuages,* Anne Bénichou, em *Esses documentos que são também obras...* , Albert Camus, em *O mito de Sísifo* e Leo Steiberg, em *Outros Critérios.* A prática artística entre os desenhos feitos com o balanço do trem e as performances, são relacionadas com os processos dos artistas: Eduardo Costa, Carolee Schnemann, Rebecca Horn e William Anastasi.

Palavras chave: **deslocamento, pêndulo, trem, performance, desenho**

SILVA, Lívia dos Santos. **O processo criativo a partir do deslocamento urbano: do voo e pouso na performance**. Porto Alegre, 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RIASSUNTO

La dissertazione analizza il processo creativo e il disegno che avviene nel momento in cui lo spostamento accade e si registra all'interno del treno nel período compreso dal 2012 al 2014. La ricerca rivela lo spostamento urbano come posto e il pavimento del vagone come la superfície di suporto. I disegni si formano dalla trasmissione degli impulsi e dei dondoli tramite instrumenti pendolari che oscillano in forme diverse ad ogni instante. Lo svillupo dell'atto performativo é stato intercalato dalla sperienza del corpo nei compiti acrobatici su tessuti aerei durante le lezioni di circo. Le azioni del quotidiano, come lo spostarsi e l'appendersi sono state le origini di questa ricerca basata sulle riflessioni di Peter Greenaway nel *Le bruit des nuages*, Anne Bénichou nel *Questi documenti sono anche opere*..., Albert Camus nel *Mito di Sisifo* e Leo Steinberg em *Altri Criteri.* La pratica artística nei disegni fatti com l'oscillazione del treno e le prestazioni sono riferite ai processi degli artisti Eduardo Costa, Carolee Schnemann, Rebecca Horn e William Anastasi.

Paroli Chiavi: **spostamento, pendulo, treno, performance, disegno**

SILVA, Lívia dos Santos. **O processo criativo a partir do deslocamento urbano: do voo e pouso na performance**. Porto Alegre, 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LISTA DE IMAGENS:

Figura 1: Lívia dos Santos Silva. Desenhando a partir dos impulsos, 2012. 23
Figura 2: Lívia dos Santos Silva. Desenho sobre papel, 2012. 23
Figura 3: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papel, 2012. 26
Figura 4: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papelão, 2013 26
Figura 5: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papelão, 2013. 27
Figura 6: Lívia dos Santos Silva. Desenho com folhas no chão do vagão, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 28
Figura 7: Lívia dos Santos Silva. Organizando o material, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 29
Figura 8: Lívia dos Santos Silva. Desenhos sendo feitos com pêndulo, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 30
Figura 9: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo e folhas sobrepostas, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 32
Figura 10: Lívia dos Santos Silva. Desenhando com pêndulo, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 33
Figura 11: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo e folhas sobrepostas, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 34
Figura 12: Instalação com os jornais na exposição Criando Hábito, 2012. 36
Figura 13: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular sobre papel jornal, 2013. 36
Figura 14: Lívia dos Santos Silva. Registro da paisagem durante deslocamento, 2013. 44
Figura 15: Lívia dos Santos Silva. Chegada do trem na estação terminal Santo Afonso, 2013. 49
Figura 16: Exposição Poéticas em Devir. Galeria Mamute, 2013. 52
Figura 17: Detalhe da instalação na exposição Poéticas em Devir. Galeria Mamute, 2013. 52
Figura 18: Exposição Poéticas em Devir. Galeria Mamute. Lívia dos Santos Silva, 2013. 53
Figura 19: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular, 2013. 59
Figura 20: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular com recorte sobreposto, 2013. 59
Figura 21: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular com recorte sobreposto, 2013. 60
Figura 22: Pêndulos da esquerda para direita: fone de ouvido, lâmpada, carvão, peça de armário, parafuso, pincel médio com divisão de cerdas e pincel pequeno, 2013. 61
Figura 23: Lívia dos Santos Silva. Tipos de pêndulos, 2013. 62

Figura 24: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo-lâmpada, 2013. 66
Figura 25: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo, 2013. 67
Figura 26: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo, 2013. 67
Figura 27: Pêndulos no ateliê, 2013. 68
Figura 28: Balão cheio de água serviu como pêndulo. Experimento no ateliê, setembro de 2013. 68
Figura 29: Registro do contato entre o balão entintado e a folha de papel, setembro de 2013. 69
Figura 30: Segundo registro do contato entre o balão entintado e a folha, setembro de 2013. 69
Figura 31: Cadu. Migrações, 2000-2005. 76
Figura 32: Cristina Morassutti participando da performance na Praça da Alfândega, 2013. 79
Figura 33: Passante tem o interesse despertado e questiona Uilian Duarte, que realiza a performance, 2013. 79
Figura 34: Performance na praça. Caminhando pela praça com o pêndulo-lâmpada, 2013. 80
Figura 35: Still do vídeo Corpo Pêndulo, 2013. 82
Figura 36: Still do vídeo Corpo Pêndulo, 2013. 83
Figura 37: Registro da experiência do corpo como pêndulo, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 84
Figura 38: Registro de acrobacia feita em aula, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques 85
Figura 39: Carolee Schneemann. Up to and including her limits. Berlim, junho de 1976. 87
Figura 40: Lívia dos Santos Silva. Fim de tarde no trem, 2013. 90
Figura 41: Lívia dos Santos Silva. Registro a partir da observação do chão, 2013. 91
Figura 42: Lívia dos Santos Silva. Torre, 2013. Fotografia. 92
Figura 43: Lívia dos Santos Silva. Antes de entrar, 2013. Fotografia. 93
Figura 44: Lívia dos Santos Silva. Estação Rodoviária, 2013. Fotografia. 93
Figura 45: Lívia dos Santos Silva. Casa, 2013. Fotografia. 94
Figura 46: Lívia dos Santos Silva. Noite na estação, 2013. Fotografia. 94
Figura 47: Lívia dos Santos Silva. O ir e vir, 2013. Fotografia. 95
Figura 48: Lívia dos Santos Silva. Registro da performance, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques 97
Figura 49: Desenho com um tipo de pêndulo criado no ateliê, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques 97
Figura 50: Desenho com um tipo de pêndulo criado no ateliê, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques 98

Figura 51: Desenho com o pêndulo-lâmpada criado no ateliê, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques 98
Figura 52: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento pelo pêndulo-pincel, 2014. 100
Figura 53: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento na segunda folha, 2014. Nanquim sobre papel 100
Figura 54: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento, 2014. Nanquim sobre papel 101
Figura 55: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento, 2014. Nanquim sobre papel 101
Figura 56: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo-pincel sobre papel, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques 102
Figura 57: Esperando pelo trem, 2014. Foto: Evelyn Lima..... 104
Figura 58: Dentro do trem, aguardando pela desocupação do espaço no chão, 2014. Foto: Evelyn Lima 105
Figura 59: Registro do final da viagem com bastante espaço no chão, 2014. Foto: Evelyn Lima 105
Figura 60: Lívia dos Santos Silva. Detalhe do desenho sendo formado, 2014. Foto: Evelyn Lima 108
Figura 61: Braço suspendendo o pêndulo sobre papel, 2014. Foto: Evelyn Lima ... 109
Figura 62: Registro da performance no vagão do trem, 2014. Foto: Evelyn Lima ... 110
Figura 63: Detalhe dos registros gráficos sobrepostos, 2014. Foto: Evelyn Lima 111
Figura 64: Registros sendo sobrepostos, 2014. Foto: Evelyn Lima 111
Figura 65: Passageiros no trem, 2014. Foto: Evelyn Lima 113
Figura 66: Parada na estação Fátima, 2014. Evelyn Lima 114
Figura 67: Registro do interior do vagão, 2014. Foto: Evelyn Lima 114
Figura 68: Lívia dos Santos Silva. Registro da performance, 2014. 119
Figura 69: Espectador da performance quis registrar o acontecimento, 2014. 120
Figura 70: Rebecca Horn. Bleitstiftmask, 1972. 73
Figura 71: Rebecca Horn. Touching the walls with both hands simultaneously, 1974-1975. 75
Figura 72: Bas Jan Ader. Fall I, 1970. 129
Figura 73: Yves Klein. Saut dans le vide, 1960. 151
Figura 74: William Anastasi. Subway drawings, 2009. 132
Figura 75: William Anastasi. Subway drawings, 1968. 132
Figura 76: Notícia sobre a greve do Trensurb, 2014 144
Figura 77: Lívia dos Santos Silva. Apresentação de dança aérea em tecido na Casa Tony Petzold, no evento Desdobramentos, 2013. 145
Figura 78: Desenhos de mundo. Exemplo 01 146

Figura 79: Desenhos do mundo. Exemplo 02.....146
Figura 80: Desenhos de mundo. Exemplo 03.....147
Figura 81: Desenhos de mundo. Exemplo 04.....147
Figura 82: Desenhos de mundo. Exemplo 05.....148
Figura 83: Lívia dos Santos Silva. Detalhe de carimbo, 2013.....149
Figura 84: Lívia dos Santos Silva. Detalhe de carimbo, 2013.....150
Figura 85: Lívia dos Santos Silva. Pato, 2010. 160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
1 O DESLOCAMENTO URBANO COMO MÉTODO INICIAL 21
1.1 A CRIAÇÃO DO PÊNDULO 24
1.2 ESPAÇO DE AÇÃO 31
1.3 MATERIAIS UTILIZADOS 35
1.4 CAMADAS HORIZONTAIS 37
1.5 DAS REPETIÇÕES 40
1.6 O IR E VIR 43
1.6.1 Sobre trajetos e desgastes 45
1.6.2 Em território gráfico 48
1.7 *POÉTICAS EM DEVIR*. FORMAS DE APRESENTAÇÃO E COMPARTILHAMENTO 51
1.8 DO VÍNCULO. DESLOCAMENTOS DA ROTINA 54
2 O USO DE PÊNDULOS E A PASSAGEM PARA A PERFORMANCE 57
2.1 A “FAZEÇÃO” DE COISAS 62
2.2 SISTEMAS E DISPOSITIVOS NO TRABALHO DE EDUARDO COSTA 75
2.3 ENSAIOS NA PRAÇA – QUERENDO A PERFORMANCE 77
2.4 O CIRCO. A QUEDA 80
2.4.1 O corpo oscilante em Carolee Schneemann 86
2.5 A DOCUMENTAÇÃO DOS TRAJETOS POR TREM 88
2.5.1 Sobre o duplo estatuto 91
3 O VOO E O POUSO NA PERFORMANCE 96
3.1 A PERFORMANCE 103
3.2 REGISTRO. POTENCIAL TRANSFORMADOR 112
3.3 O SOM E SOBRE QUEM VÊ 116
3.4 *HAPPENING*, PERFORMANCE E VIDEO ARTE 120
3.5 REFERENCIAIS ARTÍSTICOS 123
3.5.1 O corpo instrumentalizado na arte de Rebecca Horn 123
3.5.2 A leveza na poética de Bas Jan Ader 123
3.5.3 Do pouso ao voo nos escritos de Peter Greenaway 125

3.5.4 O voo possível em Yves Klein 150
3.5.5 William Anastasi. Sobre ritmos e desenhos 129
CONCLUSÃO 132
REFERÊNCIAS 138
ANEXOS 144
Imagens 144
Desenhos de mundo – exemplos: 146
Experiência com carimbos 148
Dos diários na Praça da Alfândega 153
Dos diários nos trens 154
Sobre o tom absurdo 159

INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata do processo de trabalho desenvolvido com o auxílio do deslocamento e da ocorrência de um ato performático compartilhado com os passageiros do trem. A pesquisa faz referência a performance realizada a partir do deslocamento e a criação de instrumentos pendulares que tornou possível a captação dos impulsos e embalos ocasionados em meio ao trajeto, gerando desenhos. O corpo, ao manipular os pêndulos, atuava também como um instrumento, e os deslocamentos, efetuados com frequência, passaram a ordenar, assim como um pêndulo, o movimento de ida e volta.

A inicial motivação foi a observação de aparições semelhantes a desenhos, de forma natural, pertencentes ao ciclo de acontecimentos em meio as minhas circulações diárias pela cidade. Por exemplo, um pedaço de vidro quebrado, fios de luz enroscados ou o caminho de trilhos no solo me remetiam a um tipo de desenho informal solto, pronto e brotado pelo mundo. O movimento do deslocamento que eu vinha fazendo há muitos anos começou a apresentar-se como uma possibilidade de desenho no espaço. Do desenho que havia ao meu redor.

Em 2012, quando ingressei no Mestrado em Poéticas Visuais da UFRGS, pude me dedicar com mais atenção à performance, ao deslocamento e o que poderia ser gerado a partir do intenso contato com o espaço circundante. A prática do deslocamento e a ligação com a percepção a partir do cotidiano possibilitaram a criação de uma série de experiências realizadas enquanto o caminho era percorrido, especificamente, pelo trem. O caminho e o tempo existentes entre minha casa, em Porto Alegre, e a Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, onde cursava minha segunda graduação em Artes Visuais – Licenciatura, haviam se tornado elementos de um hábito que me despertava curiosidade já há alguns anos.

Quando em 2012 a linha do trem[1] começou a operar por mais duas estações, Rio dos Sinos e Santo Afonso, adotei o transporte de trem para evitar o tráfego caótico na rodovia. Comecei então a valorizar a relação que eu havia desenvolvido com o percurso do trem e a estação onde eu passei a esperá-lo. A constância da minha circulação por trem expôs possibilidades de movimento que passei a associar ao gesto do desenho. Um dia, a partir do fenômeno físico da Inércia[2], reparei que meu corpo se balançava no mesmo ritmo e direções do balanço do trem e que cada curva e freada obtinham uma resposta de meu corpo. Mesmo que eu não pudesse movimentá-lo, meu corpo era deslocado pelos movimentos do trem. Embalos frágeis e rítmicos que cresciam e decresciam eram acompanhados por solavancos abruptos toda a vez que o trem parava ao chegar a uma estação.

Durante uma das viagens, pude reparar na oferta de espaço ao chão do vagão, quando deixado pelos passageiros, na medida em que o caminho ia chegando no fim. Ao imaginar os primeiros testes que eu poderia fazer para captar a movimentação do trem em percurso, me ocorreram várias perguntas: Como seria retirar dessa experiência, o desenho durante o caminho? De que forma este desenho feito no mundo, no caso do caminho que eu fazia, poderia aparecer? Como fazer para transmitir o movimento do trem para o desenho de uma forma fiel e também interessante? Comecei a pensar em trazer para as formas visíveis esse desenho do caminho que era feito enquanto vencíamos (eu e os passageiros) distâncias. Me interessava muito a ideia de receber e fazer um desenho no gerúndio.

No primeiro teste que fiz, procurei utilizar o lápis apoiado sobre folhas de um caderno, deixando que minha mão balançasse ao sabor dos impulsos do trem. A alternativa, contudo, não se mostrou eficiente porque os riscos eram muito fracos, além de não acompanharem tão fielmente os impulsos daquele momento. Buscando

[1] Em 1997, foi inaugurada a estação Unisinos, que permitia que o trem chegasse até a cidade de São Leopoldo. No ano 2000, a linha Trensurb tinha alcance até a estação São Leopoldo e, dois anos depois, com a extensão de 39 quilômetros, o trem chegava em Novo Hamburgo, através da estação Santo Afonso.

[2] Inércia(Física):Propriedade que têm os corpos de persistir no estado de repouso ou de movimento enquanto não intervêm uma força que altere esse estado). Disponível em www.wikipedia.org acesso em 07 de agosto de 2013.

a melhor estratégia para reproduzir graficamente os movimentos de meu corpo no vagão em deslocamento, passei a experimentar pincéis suspensos por linhas, de forma que ficassem pendentes sobre folhas de papel que coloquei no chão. Estes pincéis, amarrados a linhas de aproximadamente 60 cm, consistiam em instrumentos bastantes simples que se mostravam de uso mais próprio do que o antigo lápis.

Estes funcionavam como pêndulos, que entintados com nanquim, revelavam cada sensível oscilação, transmitindo tal desenho para a folha em contato. Isso tornava possível acessar graficamente o que acontecia em termos de movimento. Cada desenho era o resultado gráfico a partir do embalo causado pelo caminho efetuado naquele trecho específico. Assim eu realizava a “colheita” deste desenho existente no espaço, advindo dos tremores. Em pouco tempo, minha coleta de desenhos tornou-se maior, assim como a minha convivência com o espaço do trem também tornou-se cada vez mais familiar.

O local do trem funcionava como um espaço de trabalho onde eu atuava a partir de uma impressão inicial do cotidiano. 'Colhia-se' o desenho já existente do percurso (os trilhos no solo), tornando a forma de acessar tal manifestação gráfica o próprio trabalho. O deslocamento atuava como parte central do processo de criação e o trem respondia como um instrumento para desenhar, da mesma forma que ainda cumpria o papel de me transportar de um ponto ao outro e de servir como um espaço de reflexão. Sobre o instante no qual pude perceber o trabalho em arte em meio ao registro e a análise de travessias, segue a citação:

> “Para mim, desde então, a arte e o fazer arte parecem estar relacionados à travessia de uma fronteira, mesmo que esta esteja ao meu lado, diante de mim, dentro de mim: ir para outro lado, mudar de estado, deslocar posições, alterar registros. As diferenças podem ser mínimas. Mesmo um espaço ou tempo mínimo, fração, estalo, piscar de olhos. Importa que, a partir de um lance mínimo, tudo mude”. (FERVENZA, 2009, p.43).

Em dado momento, passei a distinguir dois tipos de experiências com o trajeto. Os trânsitos eram normalmente vinculados aos elementos da rotina já citados. Porém, fui procurando desvincular o trajeto do objetivo que ele tinha em meu dia-a-dia, fazendo-o deslizar-se para fora dos comuns afazeres. Passei a viajar

para desenhar e desenhar para viajar. Sem outro objetivo. Além disso, continuava também a viajar para chegar aos locais que precisava. A organização do trabalho frente a esses dois blocos de trânsito orientou estratégias para gerir o tempo de maneira que ele fosse melhor aproveitado.

Então, quando não havia espaço para desenhar no trem ou enquanto não nos aproximávamos de Novo Hamburgo, escritos, vídeos e fotografias eram feitos. Tornando a experiência uma imersão em vários aspectos que poderiam auxiliar como informações para a pesquisa. Os elementos visuais específicos de cada estação de trem me orientavam para identificar os lugares registrados nas coleções de fotografias. A experiência do deslocamento é o fio condutor que une os rebatimentos do trabalho em vídeo, fotografia, desenho e objeto; e guia as transformações instauradas no cotidiano a partir desse interesse.

Após essa etapa, em junho de 2013, experimentei desenhar sem a movimentação exterior da viagem, apropriando-me das circunstâncias dos dispositivos pendulares que fabriquei ordenados pela movimentação do corpo apenas. O resguardo e o local do ateliê fixo proporcionaram um momento de fabricação de diversos pêndulos e objetos que eram usados para desenhar. Mais adiante, em outubro de 2013, senti vontade de retornar aos trens com os novos instrumentos, para usá-los com o balanço espontâneo do trem, observando o comportamento de novos dispositivos e dando ênfase à questão performática. Foi a união dos vários aspectos como, a criação de pêndulos, a mudança da postura corporal e a escolha por trabalhar sobre uma grande superfície de papel, que culminou no trabalho com a performance.

Durante todo o ano de 2013, as aulas de técnicas acrobáticas em tecido aéreo, que ocorreram de forma constante no mesmo período em que eu trabalhava no trem, contribuíram tornando consciente a presença do corpo com mais um instrumento pendular e a presença do ato performático. Nas acrobacias em tecido aéreo, o corpo, ao fazer força para subir, agita o próprio tecido ao qual se prende, adquirindo, portanto, um balanço similar ao pêndulo e uma experiência com a

gravidade correspondente ao peso do corpo. Procurei encarregar ao corpo a tarefa de ser pêndulo.

Em certo período, a ação de desenhar começou a não ser mais vista como antes, quando a situação ilustrava apenas um meio de obter desenhos. Parte do trabalho vinha se relacionando com o caráter performático que o corpo apresentava nas acrobacias. Chamando para isso, as questões dos “voos” e “pousos” também referidos ao pêndulo.

Como conceitos operatórios da pesquisa, apresento o deslocamento, a repetição, o voo e o pouso. Tendo o deslocamento como base, passei a efetuar os trânsitos apenas para refletir e produzir para o contexto do trabalho artístico. A repetição desses caminhos possibilitou o acesso à experiência de circulação e repetição e, a partir disso, um acesso maior ao que vinha se tornando o trabalho. Foi preciso “desconceitualizar” o real sentido do trajeto primado pelos caminhos feitos sem relação com a rotina, mas objetivando o trabalho artístico.

Como já foi mencionado, após o período no qual mantive a produção dentro do ateliê, onde procurei analisar novas experiências sobre o comportamento dos pêndulos e a criação dos desenhos, voltei a usar o trem para observar o movimento pendular do corpo, próprio das acrobacias dos artistas circenses, como um movimento gerador do desenho.

No primeiro capítulo, o conceito operatório do deslocamento será investigado como gerador do processo desmembrado em escritos, fotografias, vídeos, desenhos e performance. Nesta primeira etapa, os desenhos produzidos têm ligação originária com os movimentos feitos através do deslocamento do trem. Com a frequência das viagens, são concebidas duas maneiras de trabalhar, sendo uma a partir da percepção do trem como local de trabalho e a outra que ainda se conecta a antiga função de tal deslocamento (transportar-me até o destino que procuro em função de obrigações vinculadas a rotina).

Serão analisados os processos de captura de um desenho realizado a medida em que se avançava o trajeto e a perspectiva de mudança trazida para o cotidiano. O conceito da repetição, tanto nos deslocamentos como nos processos para

desenhar, é trazido como estratégia para aprimorar as ações no trabalho, evitando também que o deslocamento fosse feito sem um objetivo especial (feito para o trabalho e para a vida) ou sem ser pensado. *O mito de Sísifo*, escrito por Albert Camus[3], é justamente evocado para elucidar tal insistência.

Os artistas Francis Alys e Jackson Pollock são apresentados neste capítulo para relacionar a repetição e o deslocamento. Para analisar o intenso período de deslocamentos realizados, em dado momento do trabalho, comento o texto *Experiência e pobreza*, de Walter Benjamin. Sobre as passagens realizadas durante o deslocamento no trem, através dos pequenos municípios entre Porto Alegre e Novo Hamburgo, encontro referências poéticas no livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino.

Com relação a postura corporal adotada para a produção dos desenhos durante a performance, encontrei guarida em *Outros Critérios*, de Leo Steinberg, e no texto de Flávio Gonçalves, *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra.* Através da investigação busquei captar formas possíveis de acessar o desenho a partir de alguma ação ou situação incomum para aquele dado contexto. O trem atuava como local de trabalho e espaço de ação onde a produção de desenhos pôde acontecer no desenvolvimento da performance, justamente por não ser um espaço de ateliê. Quanto mais inserida naquele trânsito, mais justificativa eu tinha para cruzar com as minhas intenções.

No segundo capítulo, a produção é trazida para dentro do espaço fixo do ateliê e, portanto, desvinculada do deslocamento por trem. Os desenhos desta fase são feitos através do uso da sobreposição entre camadas de papel a partir de novos diversos pêndulos que se criam no contexto modificado. Os escritos do poeta Manoel de Barros tratam das invenções que desvinculam os objetos de suas antigas especificidades, trazendo também a valoração acerca do cotidiano, do lugar de convívio e das “desimportâncias”, tornando-os parte de um universo lúdico. Assim, encontro suporte para tratar da criação de objetos e pêndulos que convencionam

[3] Albert Camus, nascido na Argélia em 1913, teve uma infância bastante difícil com a morte do pai logo um ano depois de seu nascimento e uma forte tuberculose que contraiu mais adiante.

funções para desenhar a partir de um balanço ou movimento gerado agora pelo corpo.

Aqui tratarei da experiência circense durante o ano de 2013 e a completude que a mesma conferiu junto ao corpo como pêndulo, junto a performance. Os trabalhos dos artistas Cadu e Carolee Schnemann põem em questão a criação de dispositivos, a performance, o equilíbrio e a queda, tanto do pêndulo na performance como do corpo nas acrobacias. É durante este estágio que a performance passa a ser criada em união com as atividades do cotidiano que consistiam em deslocar-se pelo espaço ao redor e equilibrar-se nas aulas de circo. A análise referente aos documentos de trabalho será referenciada a partir do texto de Anne Bènichou, *Estes documentos que são também obras...,* e das fotografias feitas durante a performance no trem e nas aulas de acrobacia área em tecido.

Por final, o terceiro capítulo é iniciado com o retorno ao trem para experimentar os novos pêndulos, construídos no período anterior, enfatizando a organização e análise da performance. Com o aumento do trajeto em trilhos totalmente ao acaso, consequentemente é aumentado também o tempo da performance, causando uma nova percepção do trabalho. Será comentado sobre a opção de trabalhar com apenas uma folha, sobrepondo os desenhos feitos em cada trajeto. O registro, que tinha o objetivo inicial de apenas documentar o processo, sofre uma transformação e as performances passam a ser realizadas para serem fotografadas desde a espera pelo trem, na estação. O registro torna-se parte da obra e as observações de Philip Auslander, em *The Performativity of Performance Documentation*, servem de base para buscar e analisar a performance, não apenas no momento ao vivo no qual elas ocorrem mas também em meios usados para captar e reter tal instante.

O maquinário poético nas obras de Rebecca Horn elucida questões relativas à movimentação do corpo e a criação de instrumentos e dispositivos que alteram a atuação do mesmo no espaço externo. São apresentados os trabalhos *Bleitstiftmask* e *Touching the walls with both hands simultaneously*. A queda leve do pêndulo e o corpo em suspensão no contexto circense encontram guarida no vídeo *Fall I*, de Bas

Jan Ader. William Anastasi, artista que realiza desenhos a partir do trajeto que faz por metrô, é referência nas questões acerca da meditação, da calma e da concentração. Além de apresentar o auxílio advindo de uma série de estratégias como desenhar caminhando ou desenhar com os olhos fechados.

O voo, o pouso e a queda mencionados através do movimento do pêndulo também relacionados ao convívio circense são analisados através do estudo de Peter Greenaway, *Le bruit des nuages (Flying out of this world).* Este trabalho existe para e no deslocamento. Sem o movimento do trem, não apenas deixa de existir o desenho, mas também a performance. A performance indicou uma nova forma de colher desenhos no mundo, diante do público. Os pêndulos, os tipos de desenhos, o nomadismo por assim dizer, as acrobacias circenses, as possibilidades de voo e a ocorrência do pouso (destes pêndulos na folha) são alguns dos aspectos que orientam o desenvolvimento do resultado que podemos perceber atualmente no trabalho.

Não será analisada aqui a questão do público enquanto participação e agente modificador da pesquisa que possivelmente poderia existir. Pretendo aprofundar o estudo sobre o público e demais interferências em outro momento. O enfoque principal faz referência à criação de conjuntos de trabalhos a partir do deslocamento urbano e às aproximações com os movimentos pendulares descobertos nas acrobacias circenses.

1 O DESLOCAMENTO URBANO COMO MÉTODO INICIAL

> *Dentro do trem, olho pra trás. Vejo uma menininha sentada nos bancos, vestida toda de rosa e conversando com a mãe. Com a cabeça apoiada no ombro da mãe, a menina diz: "Aqui é tudo diferente. (Dos diários nos Trens)*

Neste primeiro capítulo serão comentadas as formas como o processo de criação começou a se desenvolver no final do ano de 2012 e de como foi vivenciada a prática de deslocamento durante a primeira etapa da pesquisa. Aqui, os desenhos foram sempre produzidos no interior dos vagões através do uso de pêndulos. Com a constância das viagens de trem entre a estação Mercado, em Porto Alegre, e Santo Afonso, na entrada da cidade de Novo Hamburgo, o encontro com a situação da partida e chegada se tornava cada vez mais evidente. Durante o caminho, o corpo em repouso parece alcançar um estado de maior concentração. Esse momento de pausa e reflexão acontece não apenas em função do corpo restar estático (ou não precisar se mexer), mas também em função do fluxo de pensamentos que, naquele momento, se ativava na mente. Durante o deslocamento do trem, consigo sentir o primeiro impulso, volto a me concentrar e percebo que ocorrem embalos junto ao corpo.

Os movimentos do corpo em inércia dentro do trem, cuja movimentação é constante, são sentidos e revelados. Um desenho poderia estar sendo "escrito" naquele caminho. Enquanto desenho do trajeto, ele revelava não apenas a condição de registro dos solavancos, mas também a possibilidade em forma visual gráfica de como uma imagem poderia ser construída e captada a partir do que acontece no entorno. Como se fosse o meio de acessar o "desenho" que estava sendo feito no mundo, nos trilhos do caminho da viagem, de forma natural. O desenho, que poderia nascer da atenção dedicada ao movimento composto por solavancos e balanços que o trem realiza enquanto passa pelos trilhos, começa a desencadear meu interesse. Sobretudo, com relação à forma como eu poderia fazê-lo aparecer.

Nesse período inicial da investigação, como é comum em um trabalho, o interesse inicial acerca das manifestações onde o desenho poderia surgir pelo veículo do deslocamento foi crescendo. As primeiras experiências não se concentravam apenas no sistema de transporte do Trensurb, mas também em ônibus, dentro da circulação pertencente à Porto Alegre e em caminhadas a pé, nas proximidades do bairro Petrópolis, onde moro. Os desenhos feitos com a movimentação do ônibus eram mais agitados e de maior tensão gráfica, porém, nada comparado aos desenhos feitos no trajeto a pé. Mesmo interessada nesses outros meios de deslocamento, não abandonei os desenhos no trem. Além disso, foram iniciados desenhos de observação a partir do interior do trem. Porém, a nova prática não persistiu. Este momento de realizar experiências no trajeto fora do trem serviu como *brain storm,* para que depois houvesse um momento de seleção mais concentrado no que verdadeiramente ainda tinha interesse. Então, segui apenas com os desenhos no trem que preencheram as páginas restantes do caderno.

Quando eu viajava levava comigo um pequeno caderno cujas folhas tinham o tamanho A5. Os primeiros desenhos foram feitos simplesmente apoiando a ponta do lápis na folha, para ver se haveria algum sinal destes embalos. Apenas com a minúscula pressão que o lápis fazia ao encostar na folha, era possível reparar que os movimentos eram de um gesto mínimo e a presença deles no papel era extremamente sutil. Aquela aparição gráfica elucidava meus planos anteriores de perceber o espaço e o desenho circundante. Eu reparava no material e na informação cedida pelo que o ciclo da circulação dispunha.

Nos primeiros desenhos eram utilizados lápis e caneta *Bic* por estarem disponíveis no momento em que me correu iniciar o registro do percurso. Durante a concentração em “receber” estes desenhos no trem, a ação do tempo sobre o meu corpo resultava na diminuição da minha força que ocasionava graficamente em uma “descida” visto que se começava o desenho no alto da folha do caderno. Nesses primeiros desenhos feitos no caderno todo o tempo que o trajeto dispunha era usado para desenhar. Pois ainda não era necessário o uso de um espaço maior para desenhar.

Havia a vontade em passar pela experiência, pois escolhi fazer isso com a mão e não com uma máquina ou algo do tipo. Era importante ver e ser aquele desenho que se formava. O pensamento sobre o mesmo também era mais nítido enquanto se fazia. Como se para pensar, fosse preciso estar ali, imersa naquele estado, desenhando.

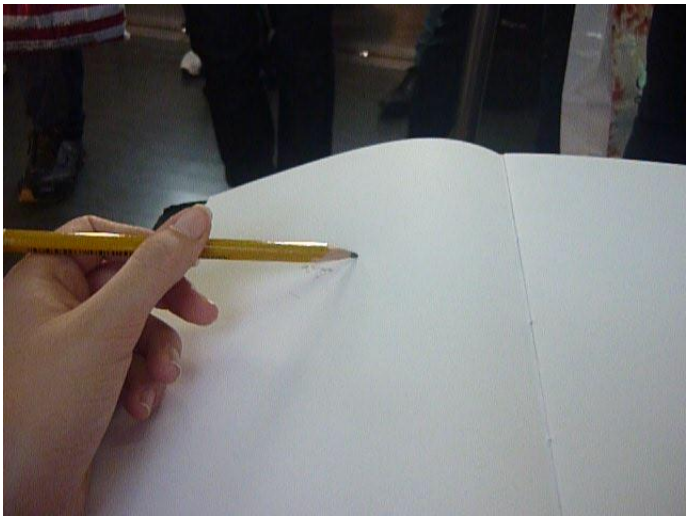

Figura 1: Lívia dos Santos Silva. Desenhando a partir dos impulsos, 2012.

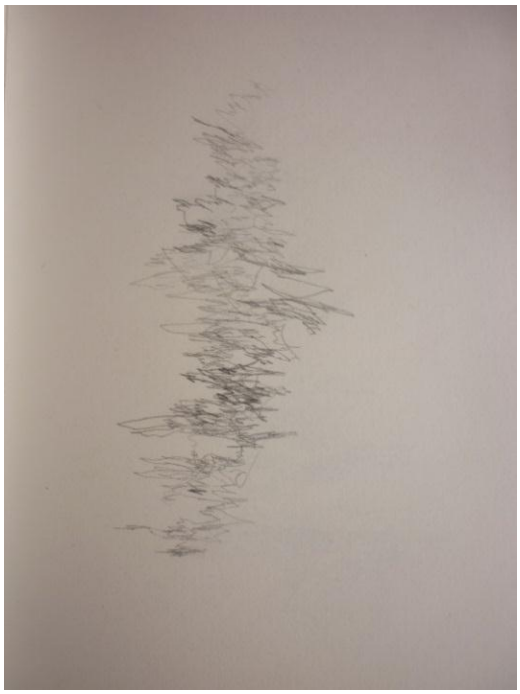

Figura 2: Lívia dos Santos Silva. Desenho sobre papel, 2012.

Por um breve momento, procurei não ter o controle da visão, fechando os olhos. Para fazer o desenho era preciso sentir atentamente os movimentos de cada passagem, então procurei me concentrar. Meu braço em determinado momento começava a cansar. Descendo naturalmente, ele mantinha nos desenhos uma aparência vertical em sua estrutura. Eu acreditava estar realizando algo bastante mecânico em função de estar ali apenas para “receber” o movimento já existente. Eu estaria realizando um desenho ou gesto automático ao captá-lo sempre da mesma forma?

Se eu apertasse mais o lápis, a aparência das oscilações ficava comprometida, fazendo com que eu me deparasse com um único ponto sendo desenhado. Com o lápis em apoio mais leve sobre a superfície, as oscilações do deslocamento voltavam a aparecer nos riscos, mas ainda eram bastante delicadas em sua fantasmagoria. Tendo em vista os desenhos a lápis serem de discreta aparência, comecei a pensar em uma solução que permitisse maior eficácia no desenho. Minha busca por outro tipo de material ou ferramentas me levou a criação de instrumentos pendulares.

1.1 A CRIAÇÃO DO PÊNDULO

O primeiro pêndulo que construí consistia em um pincel amarrado a uma linha entre 30 e 40cm. Com isso, tive que atualizar a distância que o meu corpo teria de uma folha de papel. Então, folhas eram presas com fita adesiva no chão, enquanto eu, sentada no banco, segurava o pêndulo. O antigo lápis em minha mão não conseguia resolver o que os experimentos com este pêndulo tornaram possível. O instrumento, assim como todos os corpos, é atraído para o centro da terra. Graças a movimentação exterior que é captada, o pêndulo se balança ao ser erguido pela força que o trem faz ao vencer distâncias. Os aspectos gráficos presentes nos desenhos são oriundos de uma oscilação, de um movimento que não é o do corpo, mas do deslocamento que conduz o trem em viagem. Esse deslocamento é “recolhido” através da ferramenta pendular.

Com o movimento que o pêndulo permite, ao menor sinal de embalo, o pincel é impulsionado e levado a riscar, quando em contato com a folha. As curvas, voltas e os gestos longos ou pontuados são alguns dos resultados que observo enquanto o pincel projeta na folha seu deslocamento. Com o uso destes instrumentos, os tipos de balanços eram facilmente identificados e a tinta nanquim foi utilizada para registrar no papel os traços proporcionados, tornando o desenho que era feito mais fiel aos balanços que eram capturados. A partir de alguns desenhos feitos dessa forma, começo a me questionar sobre os tipos de pontas e fluídos que poderiam deixar outras espécies de marcas e vestígios.

Ocorria uma certa automatização do gesto, visto que o movimento para entintar o pêndulo e levá-lo à folha se repetia cerca de 4 vezes em cada desenho. A tinta que era gasta pelo “trajeto” do pincel pela superfície tinha de ser reposta. Até certo momento, imaginava meu corpo a serviço de um desenho “escondido” (quase como se fosse uma espécie de tradução), que só podia ser visto ou percebido quando eu fazia aquilo, enquanto meu corpo proporcionasse um vetor. Era importante atingir um nível de concentração a ponto de transmitir, através do pêndulo, para a folha, o que era sentido no corpo.

Experimentei diferentes tamanhos de pincéis causando diversos tipos de registros quando recebiam o contato desse pêndulo, que eu segurava na altura da cabeça. O desenho agora se formava por um rastro horizontal que ocupava o meio da folha. O contato com o chão e a mudança na forma de trabalhar acarreta uma mudança entre os planos. Quando os desenhos eram feitos no caderno, eles mantinham o mesmo plano vertical referido pela minha postura. A mudança ocorre quando o desenho passa a ser feito no plano horizontal em oposição à minha postura vertical. O braço que mantinha o pêndulo erguido se movia da esquerda para a direita, ao invés do modo como era feita anteriormente a inscrição a lápis, de cima para baixo. O desenho passou a ser feito na horizontal.

Figura 3: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papel, 2012.

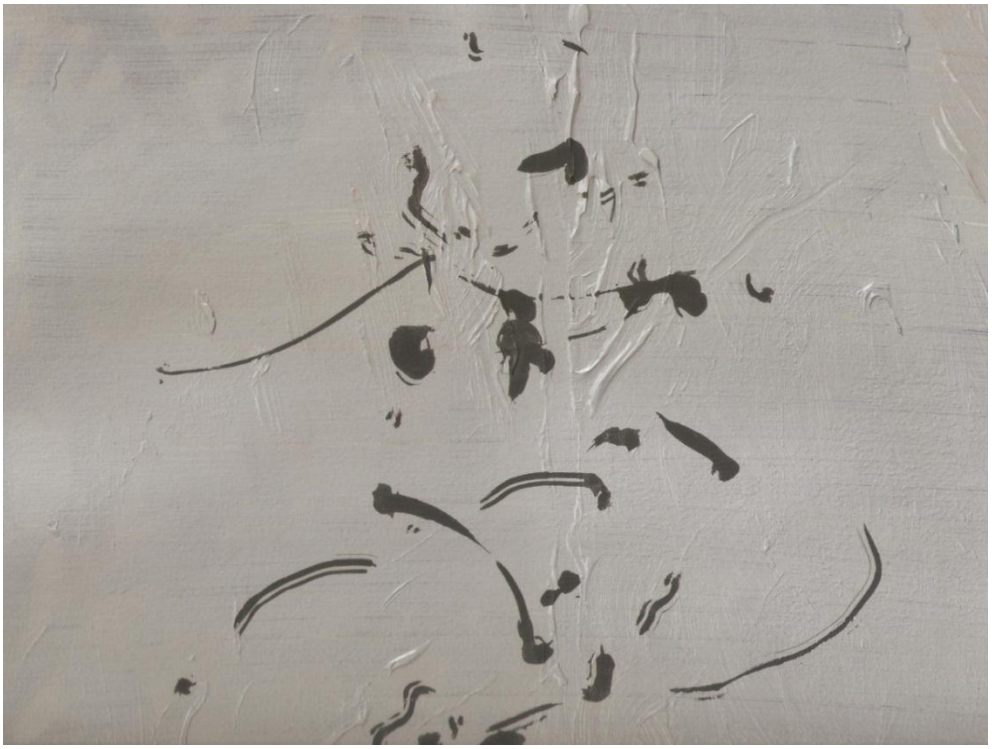

Figura 4: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papelão, 2013

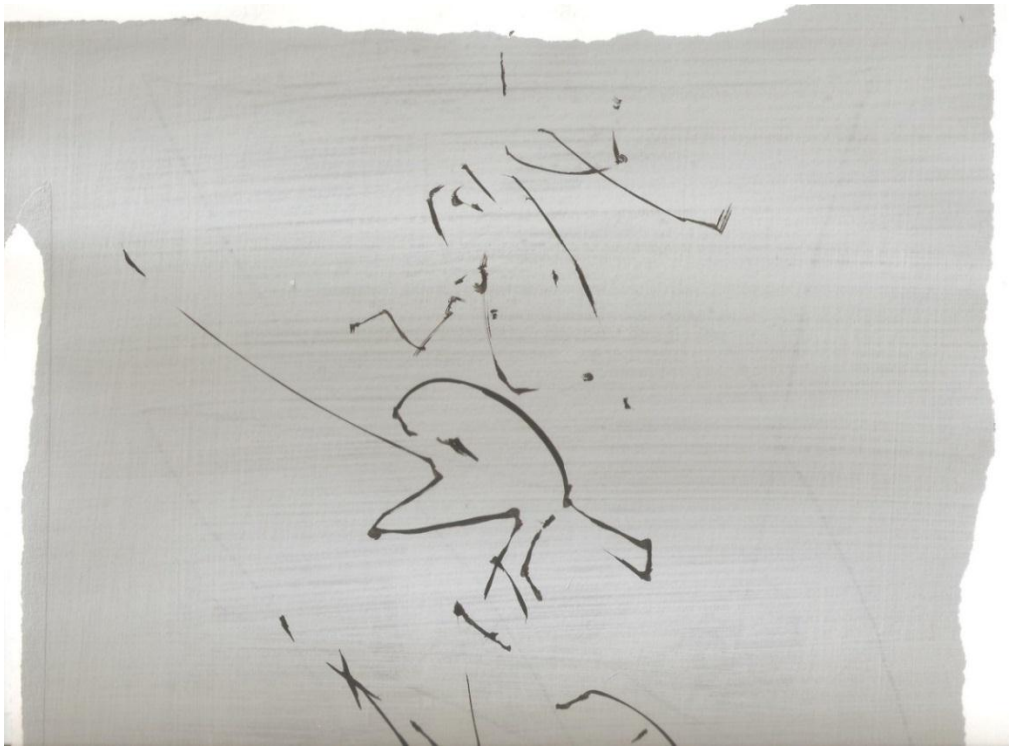

Figura 5: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papelão, 2013.

.

Figura 6: Lívia dos Santos Silva. Desenho com folhas no chão do vagão, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

Figura 7: Lívia dos Santos Silva. Organizando o material, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

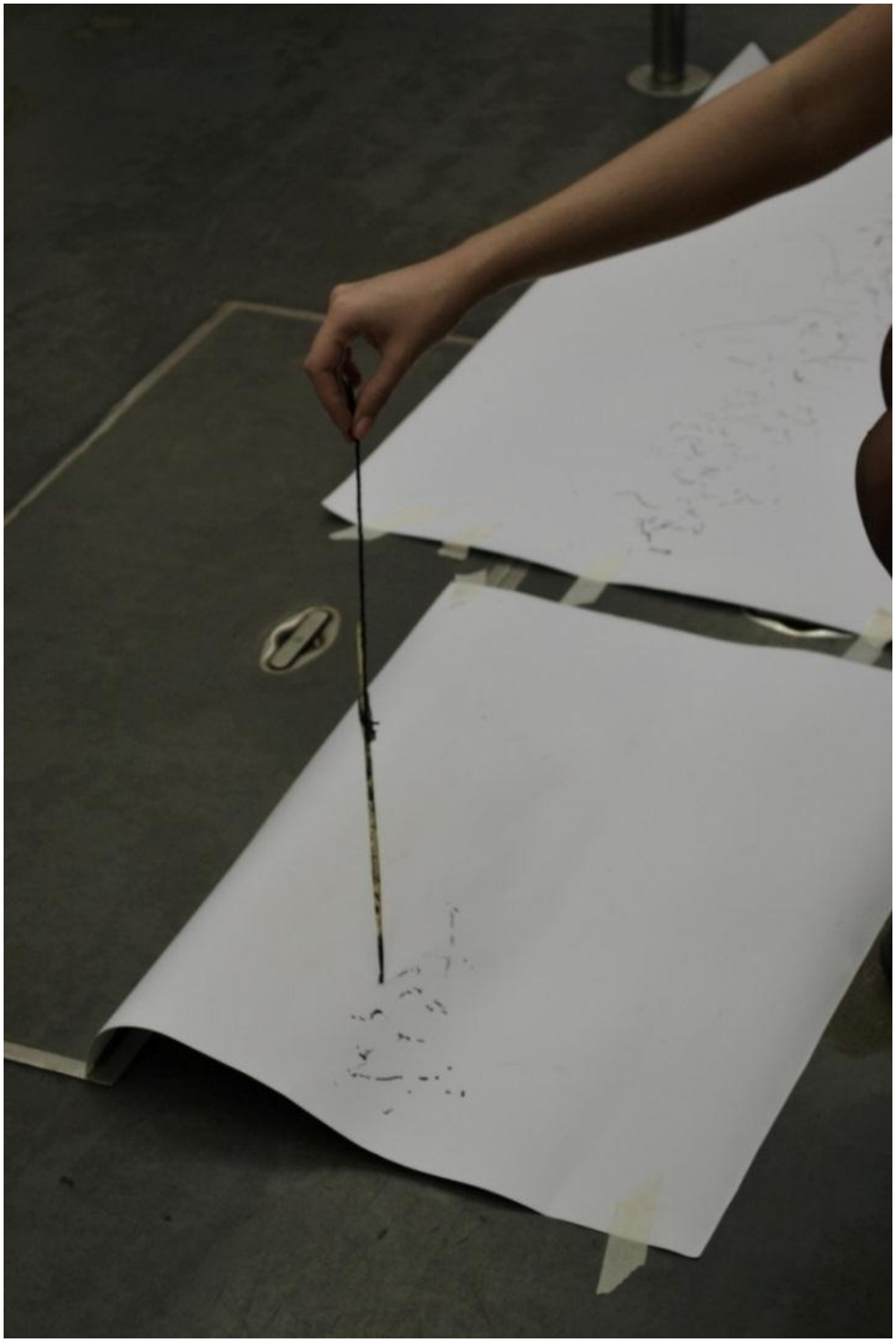

Figura 8: Lívia dos Santos Silva. Desenhos sendo feitos com pêndulo, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

1.2 ESPAÇO DE AÇÃO

Volto às estações do Trensurb no início de 2013. O contato frequente com o deslocamento me fez reparar que, quanto mais próximo do final do percurso (sentido Porto Alegre - Novo Hamburgo), mais espaço sobrava no trem pois ele era cada vez mais desocupado na medida em que se afastava de Porto Alegre. A maioria dos passageiros saía do trem na Estação São Leopoldo, isto é, próximo a Novo Hamburgo. Então, o espaço restante neste pequeno intervalo de tempo acabou tornando viável a feitura de trabalhos maiores. A escolha por se trabalhar no chão veio com o tempo, quando fui me adaptando ao contexto no qual eu me encontrava, percebendo quando aquele espaço oferecia sua área mais vasta.

Inicio novos desenhos em folhas de papel jornal, embalagens de papelão[4] e, algumas folhas *Canson A3*. Aquele espaço no vagão passou a ser explorado, motivando testes em tipos de papel com tamanhos diversos. A descoberta daquele espaço que antes era ocioso, logo se transformou em um local de trabalho. Sentada com o braço esticado, o pêndulo se balançava encontrando a folha. A cada solavanco e empurrão, a ferramenta voltava a orbitar os limites de seus giros.

O local das estações de trem e o interior dos vagões foi se constituindo como um espaço de ação onde eu tornava meu processo criativo público[5]. A constante circulação da qual eu me servia, tornou aquele lugar, um local de trabalho. O processo se modificava dentro de um espaço que se deslocava constantemente, diferente de um ateliê comum. Justamente por isso me entusiasmava a ideia de ter como local de trabalho o espaço do trem, pois percebia que o local de ação do artista era no mundo.

O trânsito entre passageiros era algo verdadeiramente intenso. Da Estação Mercado até a Estação Canoas (sentido Capital-interior) era grande o número de pessoas que entrava no trem. No sentido inverso (Novo Hamburgo-Porto Alegre) o trem lotava a cada estação. Foi justamente essa “folga” no espaço físico do trem,

[4] Os primeiros testes foram feitos sobre embalagens reaproveitadas. Estas, recebiam primeiramente uma camada de tinta acrílica branca.

[5] Os erros, as atrapalhações, as más escolhas, os bons materiais e a consciência sobre o tipo de sistema eram todos vistos em tempo real por quem quisesse.

ocasionado pelas pessoas em circulação que me fez reparar no espaço existente e ocioso, desocupado pelos anteriores passageiros. Quando olhei para o chão, pude imaginar uma folha de papel sobre ele. Ao encostar minhas mãos no chão, detectava o tremor advindo da máquina que deslizava pelos trilhos presos ao solo, e que seria então a batida que impulsionaria meus pêndulos.

Comecei novos desenhos sentada no chão e, em função disso, alterações eram provocadas devido ao alcance do pêndulo ter mudado, já que anteriormente eu desenhava sentada no banco, tendo contato com a folha no chão. O desenho não mudava tanto, mas falo aqui da diferença sobre como eu passei a me posicionar com relação ao pêndulo e a consciência do movimento trazido a cada impulso. A sutil mudança no registro dos embalos ocorria em função do corpo sentado ao chão estar mais estabilizado, mais enraizado ao chão, não permitindo assim uma leveza ou uma “soltura” do pêndulo ao movimentar-se.

Para impedir a semelhança entre os desenhos feitos sempre da mesma forma, busco modificar a atuação do instrumento organizando as folhas estrategicamente sobrepostas em duplas ou trios de modo que mais de uma superfície seja tocada pelo pêndulo entintado, no mesmo momento. Assim, as folhas não eram totalmente preenchidas, fazendo com que em algumas vezes o desenho ficasse visível somente nos cantos e não em uma linha horizontal ao centro da folha como era comum na maneira adotada anteriormente. Em algumas, se tornava evidente a margem da superfície que fora sobreposta.

Figura 9: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo e folhas sobrepostas, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

Figura 10: Lívia dos Santos Silva. Desenhando com pêndulo, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

Figura 11: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo e folhas sobrepostas, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

Retomando a questão inicial acerca do desenho que há no mundo, umas das origens deste trabalho, percebo o contato do trem sobre os trilhos como o primeiro desenho feito. O segundo desenho ocorre, em função da minha interferência ao manipular pêndulos, a partir do registro correspondente aos balanços durante o percurso. É instaurado nessa sobreposição um registro, uma representação, que ordenou por muito tempo as funções do desenho. Pensado para a realização de esboços que poderiam se tornar mais tarde a representação de algo dentro das estruturas de futuras pinturas ou esculturas. De forma semelhante, o desenho que é feito ilustra a movimentação ocorrida por sobre os trilhos que conduzem e sustentam o corpo do trem. Sem o “primeiro” desenho efetuado de forma natural, o sobreposto a isto não existiria. Ocorre um certo transporte de movimentos “sobrepostos”. Sendo que estes são diferentes e não repetidos como um duplo. O primeiro movimento sendo o do trem sobre os trilhos e o segundo do pêndulo pela folha.

1.3 MATERIAIS UTILIZADOS

A respeito da escolha dos materiais, era preciso levar em conta a viagem que seria feita com os mesmos. No início das experimentações no trem, a maioria dos materiais utilizados como suporte eram desenhos e trabalhos feitos em outras épocas. Eu também utilizava embalagens de papelão, as quais, às vezes, eram pintadas com tinta acrílica branca e por cima se fazia o desenho a partir dos impulsos do trem. É importante mencionar que essa prática de reutilização de trabalhos já tinha sido presente nos trabalhos realizados para a exposição que ocorreu em dezembro de 2012, no ateliê Espaço Plataforma de Criação.

A exposição *Criando Hábito,* com a participação do amigo e colega Rafael Araújo, em muito me influenciou na seleção dos materiais. Não deixando de recorrer aos trabalhos antigos e embalagens de papelão, jornais que haviam sido encontrados na época da exposição também eram utilizados para desenhar. Um grupo de folhas sem imagem e texto era entregue todos os dias a uma banca de revista próxima ao ateliê onde trabalhávamos. Essas folhas pareciam muito com um

jornal vazio que na época foi especial justamente por isso, porém, vi naquele material simples um bom veículo de reaproveitamento. Comecei a desenhar sobre eles, dando-me conta de que o mundo oferecia não apenas desenhos informais, mas também materiais e suportes que me serviam.

Figura 12: Instalação com os jornais na exposição *Criando Hábito*, 2012.

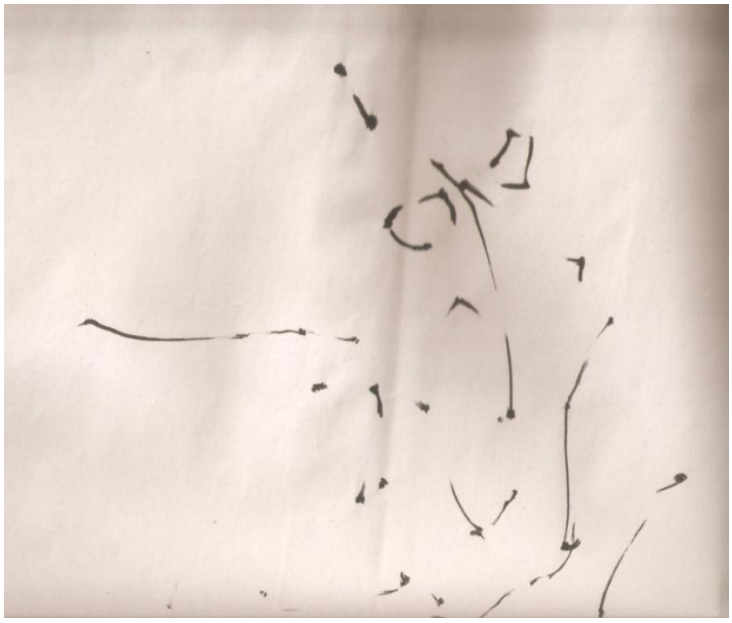

Figura 13: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular sobre papel jornal, 2013.

O lápis e depois o nanquim foram os meios com os quais se deu a aparição gráfica de fato, o registro, o desenho. Depois dos primeiros testes com o lápis, ao se investigar sobre a sugestão do pêndulo, imaginei que o material líquido do nanquim pudesse contribuir mais com o movimento. Em algumas vezes, para evitar de amassar o trabalho durante as andanças pelos trens e estações ou até mesmo tornar o transporte do suporte mais prático, os desenhos foram registrados em um tecido. Esse tecido depois era trabalhado em casa com pêndulos que funcionavam de forma diversa aos pêndulos eleitos para desenhar nas viagens. Camadas de gestos pendulares (feitos nas viagens) com nanquim eram depois cobertos por uma mistura de tinta acrílica branca com água. Novamente usada para desenhar e velada para a próxima camada de ação que a viagem daria. A escolha do tecido me oportunizava justamente essa sobreposição das marcas de cada instrumento, sem rasgar ou desgastar sua superfície. O tecido era também bastante "ajustável" a espaços mais restritos, devido à ocupação dos passageiros.

1.4 CAMADAS HORIZONTAIS

O contato com o chão do vagão, o uso de pêndulos molhados na tinta nanquim, que causava respingos nas folhas, e a relação de planos (horizontal e vertical) entre a posição do meu corpo e a folha de papel recordou-me as pinturas de Jackson Pollock na corrente da *Action Painting*. Iniciada na década de 40, período da pós-depressão nos Estados Unidos, a *Action Painting* é precedida pelo expressionismo alemão e tem Pollock como um dos principais artistas.

A arte passava por uma mudança no sistema que regia valores que costumavam legitimar uma obra. Mais tarde, com a tendência estabelecida principalmente nos Estados Unidos, o terreno se tornou fértil para a Arte Processual que ocorreria no período entre os anos 60 e 70. É nesta época que se consagra a expressão desta arte de ação, podendo ser percebida através dos trabalhos na Arte Conceitual, no Happening e no Grupo Fluxus. Toda a arte de ação tem como proposta principal o ato do fazer, do realizar e do agir. Sendo isso muitas vezes feito

pelo próprio artista ou outrem. De acordo com esse contexto, Beckett afirma que Pollock foi o “Primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar o pincel e paleta.” (BECKETT, 1994 *apud* SANTOS, 2008 p. 6).

A técnica do *dripping* se tornou conhecida com as grandes pinturas de Jackson Pollock feitas com a tela estendida no chão e com pingos que escorriam, de um gesto quase automático de reter a tinta e jogá-la contra a tela por repetidas vezes. Pollock desbravava maneiras de “construir” a pintura sem o uso comum do pincel. Ao erguer pelo ar as tiras em cor, o contato abrupto com o suporte da tela fazia aparecer o movimento que ali era mantido. Com a intensa movimentação do corpo do artista ao redor da tela, mais respingos vinham, preenchendo espaço da superfície. Essa forte ação trazia para o artista uma nova relação com a criação tendo em vista a inovação da atitude com relação ao trabalho, ou seja, atuar no campo da pintura como se a tela fosse uma arena, uma zona de total embate.

Nos trabalhos de Pollock, era notável a carga de movimento que o corpo deveria fazer ao se propor cobrir a tela. A *Action Painting* proporcionou outra perspectiva ao artista, tornando essa figura como ser ativo e modelador de diversas linguagens que não precisariam mais preservar as cristalizadas definições de antes. Tampouco, os artistas seguiriam sendo reconhecidos através do que denominavam suas técnicas (pintor, escultor, desenhista, etc). Era iniciado ali, como também preconiza o *Happening*, o valor da obra enquanto acontecimento. As intenções dos artistas estavam voltadas para o ato de fazer, do processo.

Com relação à postura corporal do artista frente à obra, Pollock pintava com a tela no plano horizontal e, mais tarde com as telas secas, elas as pendurava na parede. Ocorria ali uma inversão, uma mudança de perspectiva. Além de uma possível figuração que poderia ser encontrada com a tela na parede que, no chão, não havia.

Encontro relação com a postura ereta do corpo e a construção de um desenho no plano horizontal considerando as contribuições de Leo Steinberg[6] descritas no texto *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra*, de Flávio Gonçalves. No plano horizontal, os desenhos encontram neutralidade original e se projetam como signos, enquanto no plano vertical está relacionado a posição do espectador, à representação e à natureza. Segundo o texto, os desenhos feitos no chão projetam o "fazer" enquanto a forma de expô-los na vertical para uma possível visualização se relaciona mais com sua forma de apresentação. O pêndulo atraído para o chão, da mesma forma como todos os corpos, revela o contato com a folha que resulta em desenho.

Em *Outros Critérios* podemos encontrar reflexões que vão ao encontro da forma de representação utilizada diante da posição corporal do espectador. O termo *flatbed*[7] é trazido para discutir o plano do quadro nos anos 60 e levantar a questão fundamental que traz a imagem para a experiência visual. As mudanças entre horizontais e verticais são realizadas para acompanhar as "necessidades" do trabalho.

A forma como lidamos e tomamos conhecimento da linguagem da arte se manifesta quando confrontamos nosso corpo em pé com "o corpo em pé" de um quadro. Leo Steinberg propõe a discussão da nova forma de apresentação da arte, ao retomar os trabalhos de Robert Rauschenberg que evocam o plano sobre o qual vivemos e que está diretamente relacionado com o ato de desenhar. Logo, a horizontalidade passou a ser assumida. O autor também comenta o processo de Jackson Pollock ao percorrer e cobrir suas telas no chão, tornando o plano horizontal mais associado ao fazer. Um tempo depois, Pollock estendia suas pinturas na parede para conviver com o que convinha na vertical. A citação abaixo ilustra um pouco dos limites e elementos comuns entre o processo do desenho e da pintura relacionados à presença de um fundo.

[6] Americano nascido em 1920, historiador e crítico de arte, nomeia as superfícies do quadro como *flatbeds* fazendo alusão às mesas de impressão e indo contra o que preconizava Clement Greenberg com relação à natureza plana da pintura.

[7] "Uma placa horizontal sobre a qual se apoia uma superfície horizontal de impressão". (STEINBERG, Leo. Outros Critérios. *In*: Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac & Naif. 2008, p. 19)

> “Assim as primeiras tramas de tinta eram depositadas, ele prendia a tela na parede – para tomar conhecimento dela, como dizia -, para ver em que direção ele queria seguir. Convivia com a pintura em seu estado vertical, como um mundo confrontando sua postura humana. É nesse sentido, acredito, que os expressionistas abstratos ainda eram pintores da natureza.” (STEINBERG, 2008, p. 20).

Debruçar-se sobre o horizontal propõem um aumento da superfície de trabalho pois não será daí retirada a tal representação do mundo mas sim o ato empregado para construir. Portanto, há ênfase no homem enquanto criador. Steinberg enfatiza que não há uma necessidade rígida que anuncia que quadros devem restar na parede, por exemplo, mas o que ele busca é justamente o tom específico criado em nossa mente, a partir da contemplação. Sugerindo, portanto, o curso não-linear e imprevisível da arte.

1.5 DAS REPETIÇÕES

O formato de conduzir a pesquisa foi dado pelas circunstâncias do sistema do Trensurb que elegi acompanhar. Portanto, foi através de muitos meios que a experiência foi vivenciada. O trabalho desenvolvia-se a partir de um composto de ações que se cruzavam e se completavam, acessando a experiência.

A viagem convida o desenho ou o desenho convida a viagem? Foi a tarefa de desenhar que desdobrou formas de “acessar” a experiência da viagem? Ou a viagem desde o início suscitou formas de movimentos que poderiam ser inscritas e trazidas para o desenho visível? O elo existente aqui com o interior se reflete também na memória de um passado, que me influencia a encontrar em viagens antigas, feitas com a intenção de chegar ao destino almejado, elementos que favorecem as percepções dos tipos de viagens que traço hoje e, principalmente, em quais pontos estão estabilizados os conceitos e os processos que tornam esse trabalho vivo, existente.

Sei que as formas de apropriação que tenho hoje em relação à viagem só existem em função do outro tipo de relação que eu tinha com as anteriores. Pensando um pouco mais além, um pouco mais dentro do passado, lembro-me das viagens de infância, nas quais aquele tempo de espera no carro era quase insuportável e minha mãe dizia para me distrair com a paisagem que eu sempre achava muito parecida e enfadonha. Com o tempo fui criando gosto pelo trânsito entre os lugares e também se tornaram antigas as intimidades com a prática de desenhar. Restando esta reflexão, que procuro analisar nas fases da pesquisa na qual desenho, viagem e movimento continuam se confundindo.

Tendo as viagens anteriormente feitas no espaço do passado e os resultados elementares para a investigação da pesquisa nas formas do tempo presente, de alguma maneira, o trabalho que procuro desenvolver está sempre evocado nas formas das importâncias primeiras, das antigas percepções junto a viagens que ainda não agrupavam conceitos, apenas tarefas simples de rotina.

Este trânsito passa a ocupar no trabalho a possibilidade de criar novos trajetos, quase um caminho livre. Ou seja, indo de um trem ao outro, invertendo os sentidos de ida e volta, o “desenho” da circulação era algo novo e de constante mudança. O trajeto não era percorrido sempre da mesma forma nos caminhos de trilhos que obedeciam a uma única maneira. Era possível, por exemplo, seguir em um sentido por três ou cinco estações e voltar duas estações no sentido contrário, tomando novamente o sentido inverso, podendo seguir nele mesmo até o fim. Repetir o trecho entre São Leopoldo e Novo Hamburgo e vice-versa era também uma estratégia para formar desenhos. Eu repetia o momento do deslocamento, onde o trem não estaria cheio de passageiros, e desenhava com os balanços ocorridos principalmente naquela passagem.

A repetição desses desenhos feitos dessa forma, me provocava uma espécie de transe. Com relação a isso, faço referência ao método dos Surrealistas, encontrado no livro *Movimentos da Arte Moderna Surrealista*, para lutar contra o controle racional que, segundo eles, inibia a força do verdadeiro pensamento. O inconsciente poderia ser acessado durante a feitura de desenhos automáticos que,

em sua repetição despreocupada com a lógica, possibilitava uma espécie de transe, atingindo um ponto inconsciente da mente. Sem a capacidade de reconhecer a situação, associações entre imagens e palavras eram regidas por escolhas arbitrárias, de caráter fortuito. O surrealismo era um meio de adquirir conhecimento e dividir experiências. A psicanálise guiada por Freud encontrou complemento nos preceitos artísticos e poéticos que poderiam ser alcançados de maneira inconsciente.

> "SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral." (BRETON, 1924a/2001, p. 40)

O automatismo era o mecanismo eleito para libertar e romper limites, causando assim o surgimento de uma potência poética. Em 1919 com a escrita e o desenho automático[8] orientados por André Breton(1896 - 1966) e André Masson[9](1896 - 1987), o Surrealismo ganhou destaque. As publicações na revista *Littérature* e mais tarde, em 1942 com a organização da exposição *First Papers of Surrealism*[10] o movimento tornou-se conhecido. Em 1920 é publicado por Breton o livro *Os campos Magnéticos* que preconizavam justamente um "falar livremente necessário à criação poética".

Antes dessa época, com o final da Guerra, o movimento Dadá ganha vasão na arte ao defender e propor que tudo ao nosso redor compõe a criação. No ano de 1916, em Zurique, com a abertura do Cabaré Voltaire, são realizados muitos encontros entre pintores, escritores e outros artistas que preconizavam o poder de transformação da arte a partir da realidade dando início assim às primeiras manifestações deste movimento. Marcel Duchamp, um artista estimulador, porém nunca formalmente vinculado ao Dadá, apresentou ao mundo seus *readymades*

[8] Jackson Pollcok, artista da *Action Painting*, será diretamente influenciado pelo desenho automático.
[9] André Masson ficará famoso com a produção realizada nos anos 20, influenciada pela pscicologia de Jung e Freud. Em 1941, o artista viaja para os Estados Unidos onde conhece Jackson Pollock.
[10] Em Nova Iorque, no mês de outubro de 1942, a instalação conta com a participação de cerca de 50 artistas.

propondo uma nova concepção de arte a partir do uso de objetos extremamente ordinários que passam a ser recebidos como obra a partir do acréscimo da assinatura do artista.

O poder transformador da arte, como se referiam os dadaístas e surrealistas, reflete no papel do artista. Como um receptor que percebe de forma diversa ou especial, a partir do que seria comum. O surrealismo, fruto desse tipo de embate, vai adiante na discussão sobre o estado criativo, ou seja, uma libertação que o transe proporcionaria. Em 1924, Breton define a prática do desenho automático como veículo possível para acessar o maravilhoso[11] através do verdadeiro funcionamento da mente. Max Ernst se utilizava da *frottage* para adquirir manchas a partir de texturas encontradas de forma espontânea. Com este método, ele desafiava a razão retirando a noção de controle e defendendo, portanto, a investigação da criação involuntária.

1.6 O IR E VIR

Percebo o deslocamento que efetuo, como um pêndulo. Em função desse vai e vem que ocorreu muitas vezes, passo a refletir sobre minha circulação, tal qual como um pêndulo no espaço, sem outro objetivo. Idas e voltas por tantas vezes tornaram possível a captação, seja ela através do movimento do pêndulo ou do movimento da própria viagem em trânsito de chegada e partida. Os trilhos conferem um caminho de ferro que não se modifica, mas eu, em minhas andanças, pude sair de um trem e entrar em outro que cumpria o mesmo trajeto, mas em sentido contrário. Assim, inventava meu rumo. Entre o ir e vir, estipulei minhas rotas mutáveis, nada fixas.

Esse modo de ajustar e pensar as áreas da folha que podem ser percorridas pelo gesto em tinta nanquim, marca a manifestação de um valor precedido pela questão do movimento dentro do próprio desenho. Em muitos de

[11] Termo utilizado para apresentar o sublime que poderia ser acessado com base no inconsciente. (BRADLEY, 1999).

meus pensamentos sobre como agir com relação a interferir mais ou menos na movimentação, aparece o seguinte raciocínio: o percurso da viagem integra importâncias com relação ao próprio deslocamento que o transporte faz, mas também são detectados percursos dentro da zona de superfície onde a produção gráfica do trabalho acontece.

O percurso da viagem era como um experimento de voo composto por vários momentos de “pousos”. E assim era repetido no interior dos vagões diante de cada partida ou chegada que fazia o pêndulo se erguer e descer em seu retorno, ordenando marcas de leves pousos pela folha. Com a imersão na questão do deslocamento (seja ele enquanto viagem de trem ou enquanto objeto pendular), o próprio trânsito realizado com os trens em sentidos de ida e volta configurou-se como um movimento similar ao que era realizado pelos instrumentos. Os objetos pequenos amarrados a um barbante poderiam ser balançados e seu contato entre o ir e o vir faziam o desenho aparecer.

Figura 14: Lívia dos Santos Silva. Registro da paisagem durante deslocamento, 2013.

1.6.1 Sobre trajetos e desgastes

O deslocamento que era anteriormente visto como uma passagem, uma mudança de um território para outro, por mínimo que fosse, agora passa a ser investigado sobre a forma como o mesmo se comporta no processo artístico e como ele contribuiu com o trabalho que fora desenvolvido. Esta, que ocorre apenas na situação de trânsito ou passagem, e não se daria em um local fixo apresentando apenas a manipulação dos instrumentos.

O fato do trabalho ser realizado durante um dado percurso se mostra válido por avaliar uma outra função que o deslocamento possui no trabalho que não é a de deixar um ponto e seguir para outro. E sim manipular esse tempo de duração na criação de um instante singular. O deslocamento pode também ser assistido no trânsito da produção, esta levada para ser investigada dentro e fora do trem como mais tarde irei abordar. Quando dentro do trem, existia ainda o deslocamento do pêndulo pela superfície da folha e os desenhos foram também transportados de um lado a outro.

Com relação a presença do movimento do corpo e do desgaste da caminhada gostaria de me referir ao trabalho chamado *Parodox of Praxis 1*, no qual o artista Francis Alÿs arrasta um grande bloco de gelo pelas ruas do México. Ele atravessa ruas, dobra esquinas e desce escadas enquanto a atividade vai desgastando o gelo. Logo, se modifica também a forma com que o corpo do artista manipula essa peça durante o percurso, que é iniciado com um grande bloco de gelo que com o tempo vai diminuindo, acarretando na mudança de postura e manejo do artista para com a pequena pedra de gelo que se tornou o antigo bloco. Temos aqui outra referência acerca da postura corporal, porém, esta condicionada ao deslocamento.

Nesse caso, a tarefa de deslocar e, sobretudo, como deslocar o gelo se vincula à interferência causada pelo deslocamento, já que o mesmo efetua uma modificação na matéria carregada, assumindo portanto uma forma de carregar

diversa e mais apropriada. O artista passou horas empurrando o bloco que por fim derrete, deixando no chão a presença de uma poça. A ação do deslocamento aqui se confere como agente modificador da matéria do gelo, que derreteria de qualquer forma mas que, na situação em especial, tem sua transformação acelerada. A forma de articular o trânsito dentro da cidade se relaciona com a missão ou simplesmente a experiência de compreender quanto de movimento é preciso para que o bloco suma e, sobretudo, de inserir-se no espaço ao redor. Os trajetos realizados pelas ruas da cidade são formas de acessar o contexto no qual ele está inserido.

Quando conheci o trabalho *Parodox of Praxis 1*, a primeira pergunta que me ocorreu foi: no que afinal resultaria isso? Um sumiço precipitado da matéria do gelo e um consumo de tempo e energia. O tempo enquanto potência poética reage às manifestações ao ser usado para que nada útil de fato possa ser feito: “É, antes de tudo, um lugar para se perder – ‘um caminho que leva a lugar nenhum’. É um lugar onde devemos andar às apalpadelas, com tatilidade, porque não temos os meios de prever suas múltiplas ramificações”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 27). O caminho realizado no início sem um objetivo específico, quando vivido, passa a acionar ocorrências e novas formas de pensar a experiência no trabalho.

Analisando a insistência em seguir com uma ação, a princípio sem sentido, recordo-me da obra sobre a repetição infinita de uma determinada tarefa. Também muito parecida com o trabalho de Francis Alÿs ao percorrer as ruas carregando um bloco de gelo e causando um consumo de tempo. O livro *O mito de Sísifo* - ensaio sobre o absurdo foi escrito por Albert Camus, em 1942, quando o autor tinha apenas 29 anos. O livro retoma o mito grego de Sísifo[12] para ilustrar a busca de sentido. Quando Sísifo finalmente é detido por ter enganado a morte, seu castigo no submundo consiste em carregar uma grande pedra até o topo. Se ele conseguisse fazer com que a pedra rolasse para o outro lado da montanha, estaria eximido de sua pena. Porém, durante todas as vezes em que ele está quase chegando ao cume, a pedra volta a rolar para baixo, obrigando-o a recomeçar infinitamente.

[12] Personagem da mitologia, que por ser muito astuto conseguiu enganar os Deuses para fugir da morte.

Para Camus, o absurdo se manifesta no encontro do homem como o mundo no qual ele vive. O ser humano, em sua forma de viver, busca certo sentido para as suas ações, porém ele não encontra correspondência no mundo irracional e talvez sem sentido. O desejo em viver se manifesta nos escritos de Camus, como uma forma de alcançar enfim a própria morte. Com *O mito de Sísifo*, ele cria uma metáfora para se referir à sociedade moderna alavancada por trabalhos fúteis que devem ser feitos, mesmo que não resultem em nada efetivamente positivo. O mito de Sísifo é muito pertinente para se pensar o próprio trabalho em arte, iniciado muitas vezes por alguma ação ordinária e talvez repetitiva sem propósito. Na obra de Albert Camus, podemos perceber a importância do acaso, da estranheza e ao mesmo tempo da naturalidade com que despertam as primeiras ideias e pensamentos.

> "Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um começo ridículo. Muitas vezes as grandes obras nascem na esquina de uma rua ou na porta giratória de um restaurante. Absurdo assim. O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável. Em certas situações, responder 'nada' a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem. Os seres amados sabem disto. Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo". (CAMUS, 2010, p. 27)

Com base na obra de Camus, o comportamento que o ser humano se propõe durante seu contato com o mundo, a falta de uma verdade ou de um sentido torna esse encontro uma contradição. Como resultado disso, surge então o absurdo de um esforço demasiado que não alcança o merecimento pretendido, almejado. Pelo menos, não imediatamente. É diante dessa atmosfera que a arte advém. Resgatando uma visão universal e transformando-a em algo singular, particular e individual. O trabalho em arte, assim também como nossa própria vida é feita, surge a partir desse mesmo confronto entre o que é o mundo e o que se torna parte do nosso mundo.

O uso de um trem como local para desenhar e o uso do deslocamento para pensar propõe uma diluição das funções estabelecidas e cristalizadas para estes. Usa-se um trem para viajar e deslocar-se, mas em meu trabalho encontro certo tom

de absurdo na forma como me utilizo dos balanços do trem para desenhar com lâmpadas, pincéis amarrados ou até mesmo um balão murcho – como será comentado a seguir.

1.6.2 Em território gráfico

A viagem entre Porto Alegre e Novo Hamburgo foi a grande "mestra" que orientou primeiramente a criação de desenhos e pêndulos, provocando mudanças e o anúncio de convicções no desenvolvimento da performance. Ela não reside apenas no percurso do trem ou no que as pessoas entenderiam normalmente por deslocamento urbano. O trajeto pode também ser percebido nas pequenas passagens do pincel na folha ou trânsito da própria produção iniciada no trem, depois continuada em casa ou no ateliê, e novamente de volta ao trem (tal qual o movimento que faz um pêndulo) como será discutido a seguir. Ainda há o trânsito da própria pesquisa que me levou a buscar referências nas aulas de circo e na força da gravidade que atrai todos os corpos para o centro da Terra.

Aqui, principalmente, o gosto pela ação de mudança na movimentação gerada pela finitude de um processo e o início de outro. Na viagem de trem são encontrados dispositivos para se pensar e viver a experiência do deslocamento nos locais que ficam no meio ou entre, os *entre-lugares*[13]. A atenção é voltada ao trajeto que se realiza em meio às pequenas cidades estabelecidas entre Porto Alegre e Novo Hamburgo. Os pequenos municípios existentes ali são lugares de meio e a passagem que se dá em meio a estes é registrada nos desenhos feitos a partir dos movimentos que eram ocasionados enquanto tais lugares eram percorridos. O desenho é uma sugestão gráfica do movimento ocorrido durante a passagem por estes *entre-lugares*.

Qual é o exato momento em que se dá essa tal viagem? O instante latente na memória nos faz recordar de quando saímos de casa pela última vez. A partir desse

[13] Chamo de *entre-lugares* os pontos ou locais que são encontrados durante a passagem. Exemplo: Canoas, Sapucaia, São Leopoldo, Esteio. Porto Alegre e Novo Hamburgo são dois lugares que referenciam o início e o fim do deslocamento, a chegada e a partida

discernimento do “fora”, passamos a nos vincular a um “estrangeirismo” que a viagem enseja. Para que serviria a viagem, se não para chegar ao destino? Poderia ela servir apenas para permitir o movimento constante, saciando o gosto pelo simples trânsito?

Figura 15: Lívia dos Santos Silva. Chegada do trem na estação terminal Santo Afonso, 2013.

Para discutir a presença da viagem como algo lúdico, encontro relação no livro *As cidades invisíveis* de Italo Calvino[14]. A recepção de viajantes é explorada no livro quando os mesmos são recebidos pelo imperador. Cada viajante contribui com um dado referente a alguma região que poderia ser explorada ou uma área desconhecida que pode ser integrada para o aumento do império. Com a chegada de Marco Polo, nenhuma informação que obedeça à premissa tradicional é revelada durante os passeios no jardim. O jovem imperador chamado Kublai Khan segue escutando os relatos fantásticos do viajante enquanto seu império se encontra em decadência. Justamente por causa desta situação o jovem imperador dos Tártaros necessita acessar o que ocorre no mundo afora. Era necessário primeiro instruir o

[14] Um dos autores mais importantes do século XX, escreveu *As cidades invisíveis* em 1972. O autor nasceu em Cuba em 1923.

imperador de forma sensível e alertá-lo das consequências de seus comandos desenvolvimentistas guiados pelos outros viajantes que pareciam cumprir a exata missão que o grande Khan esperava[15].

Questionando o viajante, Kublai Khan fortalecia seu direito de argumentar e refletir. As cidades por onde Marco Polo contava que tinha estado relacionavam a existência do ser humano enquanto nômade que não nega o seu interior na medida em que busca exatamente aquilo por onde passa. Depois de um tempo, o jovem Khan passa por uma situação de desespero ao confrontar os relatos dos outros embaixadores que denunciam crises e ruínas, com os anúncios fantásticos de Marco Polo onde as cidades ora são erguidas por escadas feitas de caracóis, ora mergulhadas em rotinas que se repetem para que na memória permaneça algum símbolo. O imperador desolado com o estado de seu território pergunta ao viajante porque ele mente, já que estas cidades não poderiam ser reais. Marco Polo reativa a importância de falar da memória das cidades, pois para que o império do Jovem imperador tivesse se expandido foi preciso que o mesmo engolisse outras várias cidades que hoje sucumbem a apenas uma ordem.

É a partir do livro de Calvino que busco relacionar “as cidades invisíveis” com os pequenos lugares atravessados e pontuados pelas estações, sobretudo os pontos que não fazem dos pontos de chegada ou partida. Dos quais nunca entrei de fato. É o tipo de local existente entre estes dois pontos, nas cidades do meio, nos lugares onde obedeço somente a premissa de uma rápida passagem. As pequenas cidades como Esteio, Sapucaia e São Leopoldo são exemplos de lugares que foram registrados nos desenhos que eram feitos no mesmo momento em que o trem percorria sua geografia e assim desenhava transmitindo os embalos daquela parte específica da viagem. O que o pêndulo capta quando passa por elas é a maneira

[15] “Os outros embaixadores me advertem a respeito de carestias, concussões, conjuras; ou então me assinalam minas de turquesa novamente descobertas, preços vantajosos nas peles de marta, propostas de fornecimento de lâminas adamascadas. E você? - o Grande Khan perguntou a Polo. – Retornou de países igualmente distantes e tudo o que tem a dizer são os pensamentos que ocorrem a quem toma a brisa noturna na porta de casa. Para que serve então viajar tanto?...Você atravessa arquipélagos, tundras, cadeias de montanhas. Seria melhor nem sair daqui”. (CALVINO, 2009, p.27).

como as conheço. Dentro da análise emergida pela pesquisa que realizo, as “cidades invisíveis” do trabalho se constituem neste grupo de pequenos desenhos que são produzidos pelo mesmo momento de movimentos que acontece ao deslizarmos pelo seu território. Elas se mostram apenas nos gestos que sua geografia permitiu e não em suas acomodações, rotinas, praças e ruas jamais visitadas.

1.7 *POÉTICAS EM DEVIR*. FORMAS DE APRESENTAÇÃO E EXPOSIÇÃO.

Para concluir o primeiro capítulo gostaria de comentar acerca da exposição coletiva *Poéticas em Devir*. No final do primeiro semestre do ano de 2013, tive a oportunidade de testar uma forma de apresentação de meu trabalho em um espaço expositivo. A exposição coletiva *Poéticas em Devir* foi realizada a partir de uma proposta da disciplina Seminário de articulação teórica e prática, da professora Sandra Rey, na Galeria Mamute. Esta oportunidade proporcionou-me, durante a montagem e o período de exposição, um princípio de reflexão sobre o espaço circundante que repercute no trabalho e que auxilia em muitas decisões. Na ocasião, agrupei no centro da sala alguns desenhos no chão. Já que a exposição possuía caráter processual, me pareceu que os trabalhos que haviam sido feitos no chão também fossem no chão mostrados. Portanto, fiz questão de expor a maneira como o trabalho havia sido feito.

Desde o teto até o chão, onde os desenhos estavam, foi suspenso um pêndulo que não chegava a encostar nas folhas. Sua linha preta tensionada pelo peso do pincel marcava o meio da sala. Havia parte da produção, na época a fase mais atual, que ocupava também a parede e, logo abaixo, um suporte que continha outros três pêndulos. Esses não eram muito longos, pois pensando no público, entendi que o que eu gostaria de fato ali era mostrar a distância e o alcance com os quais eu costumava desenhar. Então expus os dispositivos como eles eram usados.

Figura 16: Exposição *Poéticas em Devir*. Galeria Mamute, 2013.

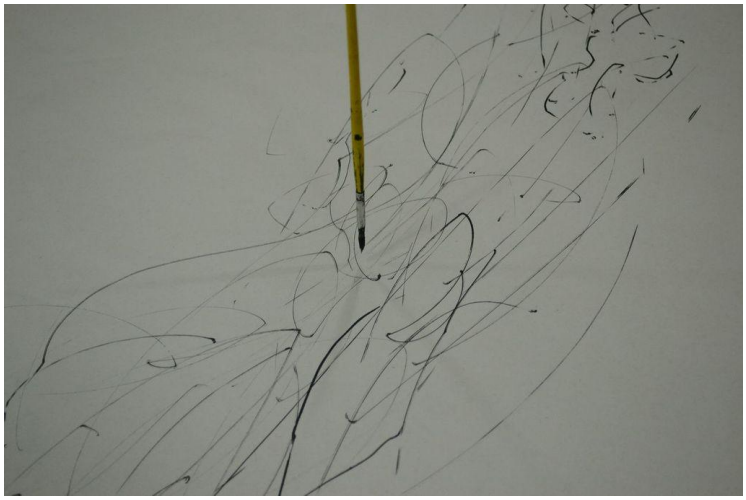

Figura 17: Detalhe da instalação na exposição *Poéticas em Devir*. Galeria Mamute, 2013.

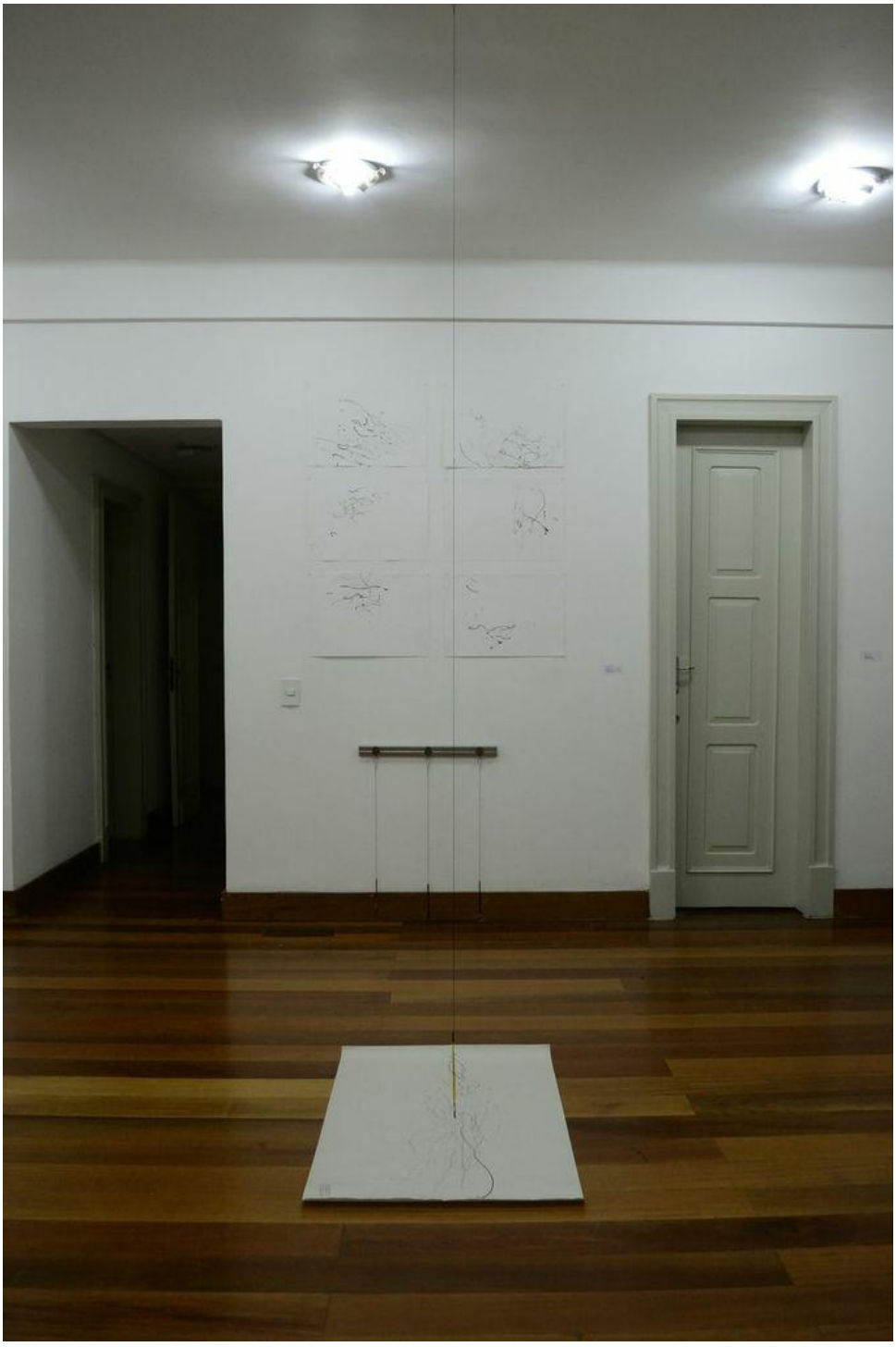

Figura 18: Exposição *Poéticas em Devir*. Galeria Mamute. Lívia dos Santos Silva, 2013.

É certo que ambas as formas (o trabalho em desenho exposto no chão e pendurado na parede) tinham sido utilizadas, mas a questão de privilegiar os

aspectos do trabalho em desenvolvimento, como o contato com o chão, pareceram-me relevantes antes mesmo da forma como aquilo deveria ser apreciado. Em função dos novos desenhos que recém tinham sido criados, e já marcavam o início de outra fase, quis mudar a forma de apresentação. Esses então foram presos à parede. As duas formas de ver o trabalho no espaço expositivo configuraram um valor diverso e um momento importante para a pesquisa. Os desenhos eram feitos no chão para facilitar o manejo com os pêndulos e a tinta, mas a situação de expor o processo até aquele momento desenvolvido permitiu a experimentação da apresentação do desenho tanto na vertical (parede) como na horizontal (chão).

1.8 DO VÍNCULO. DESLOCAMENTOS DA ROTINA

Para que serviria viajar tanto? Trabalhar com as viagens relacionadas a um cotidiano fez-me questionar sobre o trabalho que poderia ser feito sem relação com as atribuições da rotina que me faziam viajar anteriormente. Eu iria aproveitar o tempo de uma viagem que eu teria de fazer de qualquer forma ou eu assumiria viajar apenas pelo fato de circular e pelo o que acionava o desenho? O deslocamento poderia ser melhor explorado se eu assumisse o trânsito e o local do trem como forma de investigação sem a interferência da rotina anterior? Quanto era relevante para o trabalho que a viagem mantivesse relação com a rotina que provocou os deslocamentos?

Havia antes de tudo o desejo de desenhar e de se descobrir desenhos. Embarquei em muitas viagens na tentativa de “ver” o desenho ser criado através do caminho pelo mundo que orbitava em trechos que eu repetia. A rotina que possuía a viagem de trem como algo semanal e comum foi tornando o trabalho uma pesquisa interessante que deu origem a questões relativas à performance. O contato diário com aquela experiência acabava tornando o trabalho cada vez mais familiar e, portanto, cada vez mais capaz de ser desenvolvido. Alertando assim para o potencial transformador da repetição. Além de não excluir a produção que era

organizada durante as viagens de rotina, comecei a convocar uma situação especial para os desenhos, realizando viagens apenas com esse fim.

Saliento a experiência de apenas deslocar-me sem o objetivo de chegar a qualquer lugar. O que implicava em uma reorganização do meu tempo (e uma contagem nova de tempo), tendo em vista os dois tipos de viagem que eu passei a realizar. Era importante não eleger apenas um dos dois tipos porque a repetição trazia uma forma de lição, de conhecimento sobre aquilo. Além disso, cada tipo de experiência possuía seu "grau" de contribuição. Viajar para mim havia se tornado uma forma de pensar. A intensidade da movimentação tinha sido ordenada na separação de dois grupos de trânsitos que tinham determinados fins e muito do meu tempo era ali consumido. De certa forma, ao me colocar em deslocamento, eu compunha um novo tempo fazendo algo que, por muitas vezes, pensei que não fosse me levar a nada.

Nas viagens feitas para apenas trabalhar na pesquisa eu vivia o deslocamento de forma mais intensa, já que eu nunca havia entrado em um trem ou em qualquer outro meio de transporte para apenas se deixar levar, viajar, escrever, pensar e desenhar sobre. Era algo novo. E, ao mesmo tempo, os deslocamentos vinculados a rotina preservavam a ligação com o cotidiano, salientando a transformação que faziam daquilo, um início, uma forma de trabalho. Muitas das várias viagens serviram para efetuar deslocamentos. Para realizar, integrar e fazer parte de uma circulação. Além disso, as viagens feitas para trabalhar no processo artístico, ao invés de organizar viagens normalmente com o interesse em chegar a algum lugar, também revelavam um grau de absurdo, tendo em vista a insistência nos deslocamentos frequentes. Fazer algo que a princípio não geraria em nada acabou trazendo aspectos importantes para o processo, a partir dessa insistência.

Mais tarde, quando fui agrupar estes desenhos, tornou-se possível reparar na forma gráfica correspondente a determinadas e repetidas partes do percurso. Restando assim vários registros gráficos entre as estações de São Leopoldo e Santo Afonso, próximas a cidade de Novo Hamburgo, quando se tornava possível realizar a produção no chão. Em maio de 2013, passei a utilizar folhas de papel *canson* de

uma gramatura mais grossa e, portanto, mais apropriada para resistir a possíveis batidas e amassados que o trabalho estava sujeito ao ser carregado para dentro e para fora de um trem a outro.

Uma diferença foi marcada entre o cotidiano anterior à pesquisa e o cotidiano que passei a assumir para que tal estudo fosse realizado. O trajeto passou a significar uma compreensão maior do espaço ao redor e uma “contagem” de tempo, adquirindo desenhos enquanto isso. Com o transporte do trem, o caminho durava entre 40 e 50 minutos. Sendo o deslocamento “pontuado” pelas paradas em cada estação. A quantidade de impulsos para seguir e as freadas para parar, de estação em estação, ocasionavam uma movimentação transmitida ao pêndulo que o fazia riscar desenhos. O trem tornava-se um instrumento para desenhar a cada aumento ou diminuição de sua velocidade. Dentro do trem, ao alto de cada vagão, havia um grande adesivo representando o caminho através de uma linha marcada por pequenos pontos onde haviam os nomes das 11 estações.

Houve momentos em que me descobri desenhando em pé, livremente com o pêndulo sem obedecer ou prestar atenção nos movimentos dos impulsos. Dessa forma, são adicionados à construção do desenho movimentos que eu induzia. A ação de simplesmente desenhar com os instrumentos nas folhas parecia agora ser o suficiente, mesmo que o desenho fosse feito sem seguir rigorosamente o que a viagem “ensinava”. É nesse momento que o trabalho sofre uma transformação. Deixo o espaço móvel do trem e começo a desenhar com os pêndulos em minha casa. Passei a concentrar minha prática no desenho e na investigação criativa da construção de instrumentos que poderiam ocasionar registros gráficos a partir do contato e do movimento. Agora, sem a necessidade da viagem.

2 O USO DE PÊNDULOS E A PASSAGEM PARA A PERFORMANCE

> *Entra um rapaz que se apresenta como músico e tenta provocar os passageiros que permanecem inertes. Depois de duas músicas, já ocorrem palmas e é possível ver alguns sorrisos. Eis que o rapaz toca a última música, segundo ele feita para um policial da Trensurb de Porto Alegre. (Dos diários nos Trens)*

Este capítulo irá introduzir questões relativas à produção de novos instrumentos pendulares e à performance. Será apresentado um novo período da pesquisa no qual a produção se concentrou fora do trem, em um ateliê fixo, e também em acrobacias circenses, feitas semanalmente durante o ano de 2013, que passaram a complementar a ideia e a ação de desenhar, culminando no ato performático. Enquanto estive preocupada em estabelecer sintonia com os embalos que produziam os desenhos - a investigação do grafismo com o auxílio do deslocamento -, fiquei atenta aos tipos de elementos visuais que eu poderia repetir mais tarde, em uma situação diversa.

Aprender com o movimento que o trem fazia foi útil para compor e construir desenhos em outro contexto, ainda que com os mesmos instrumentos. Mesmo no trem, era divertido desenhar livremente com os pêndulos, sem seguir o “desenho” do percurso. Com essa vontade foi se tornando frequente, então, me perguntei: por que continuar desenhando no trem? O gesto e os movimentos com o braço tornaram-se mais presentes e tive vontade de experimentar desenhar com os pêndulos em outro lugar.

Assim as experimentações no trem cessaram e a produção de desenhos e pêndulos foi feita no ateliê sem a necessidade da viagem. No ateliê, era possível desenhar por horas sem interrupção. Com o pêndulo embebido no nanquim sendo agitado de forma a produzir riscos, marcas e pingos referentes ao contato abrupto do respectivo pêndulo, certa área da folha começava a ser “trabalhada”, no sentido de ir sobrepondo marcas e riscos. Ao deslocar o papel que havia ficado por cima, se tornava evidente o limite da margem anterior. Ou seja, a intensidade dos

movimentos marcava a zona exposta e não marcava a parte que havia sido protegida. Permitindo assim um contraste na imagem fragmentada e na evidência da margem da superfície que fora sobreposta anteriormente.

Eu gostava desses resultados por serem diferentes dos que eu havia obtido no trem. As mudanças entre as folhas de papel que se sobrepunham mantinham a marca da margem da outra folha. Gostava de pensar o desenho como forma de manipulação do espaço e da superfície da folha. Com essa forma articulável entre as sobreposições, uma camada de papel poderia ser retirada de cima de uma folha e posta novamente em outra parte do mesmo desenho ou em outra folha. Isso tornava possível que um desenho pudesse ter e ser feito a partir da marca da margem de um outro desenho. As mudanças de posições entre as folhas permitiam pouco a pouco a evidência da interferência. A parte que fora exposta poderia voltar a ser coberta por outra superfície. Era como se o desenho se articulasse através dele próprio pois as partes do papel que tinham sido usadas para cobrir uma dada folha também eram o desenho e não apenas um pedaço de papel com essa função.

Figura 19: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular, 2013.

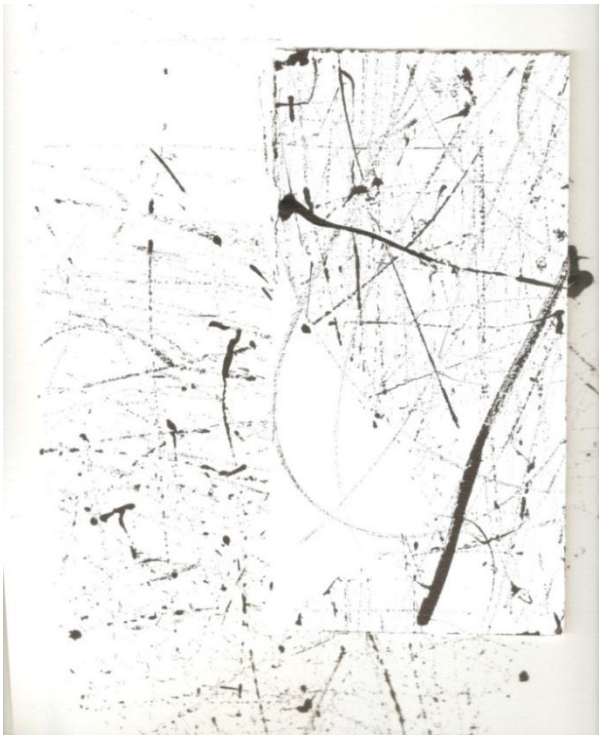

Figura 20: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular com recorte sobreposto, 2013.

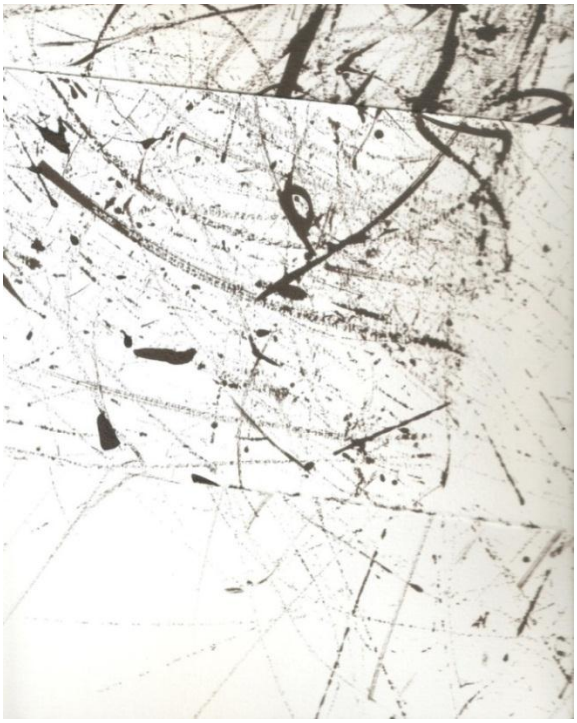

Figura 21: Lívia dos Santos Silva. Desenho pendular com recorte sobreposto, 2013.

Em função da diluição de certos limites[16], o novo espaço e o contexto de trabalho permitiram uma diversidade e um aumento na criação de imagens gráficas e na invenção de pêndulos. A partir do maior envolvimento com a criação de instrumentos, reparo nas diferenças entre os pêndulos criados para trabalhar em um local fixo e os que eram feitos para servir no trem. Estes eram, na maioria, pincéis de tamanhos diferentes amarrados à linha, mas os novos pêndulos feitos consistiam em objetos muito diversos entre si. Eles tinham diferentes pesos, formatos e tamanhos; consistiam em lâmpadas, peças de engrenagem, parafusos e fones de ouvido. Qualquer material que pudesse demonstrar, entintado no nanquim, uma aparição de sua marca que declarava não apenas o tipo de movimento mas também o pêndulo que tinha sido utilizado, construía um repertório para se analisar o movimento pendular a partir de objetos que eram cada vez menos comuns para desenhar.

[16] Me refiro aos limites que haviam no trem como, por exemplo, o tempo e o espaço adequados. Agora, nesta fase da produção em um ateliê fixo, eles não existiam.

O aumento na construção de pêndulos caracterizou essa fase de desenvolvimento do trabalho. O que ocorria agora era a investigação de como o desenho pendular acontecia. Sua linha longa ou curta, seu ponto de contato com cada objeto pendurado, seu balanço lento, solto ou bruto assim como o peso de cada objeto eram fatores que influenciavam na diversidade existente entre os formatos de linha. Como já foi comentado anteriormente, o desenho que estava sendo feito era também um desenho para ativar o pensamento. O desenho agregava coisas e se mostrava prestes a ressurgir.

Figura 22: Pêndulos da esquerda para direita: fone de ouvido, lâmpada, carvão, peça de armário, parafuso, pincel médio com divisão de cerdas e pincel pequeno, 2013.

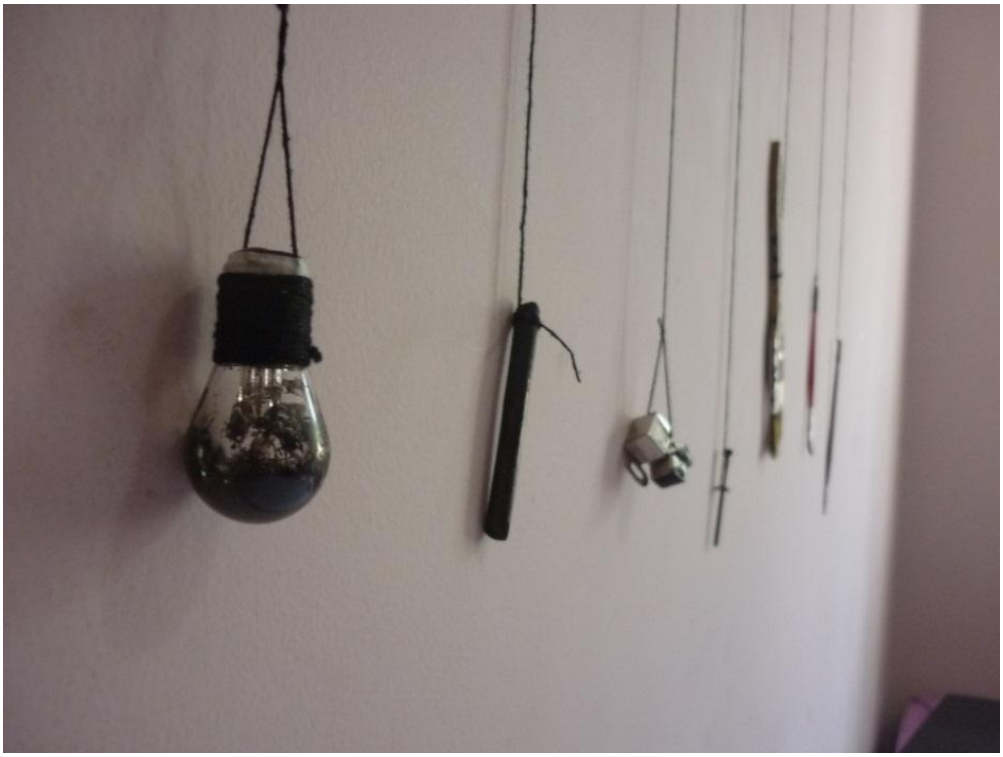

Figura 23: Lívia dos Santos Silva. Tipos de pêndulos, 2013.

2.1 A “FAZEÇÃO” DE COISAS

Em *Matéria de Poesia*, obra escrita em 1970 por Manoel de Barros, podemos verificar a presença das coisas comuns do cotidiano e do lugar onde vivemos, que demonstram serem de uma utilidade imprescindível para a vida do homem. No verso *As coisas que não levam a nada têm grande importância* o autor parece dar ênfase às atividades que nos fornecem prazer e felicidade em uma sociedade vinculada ao trabalho e ao capital dele proveniente. Em seus escritos, Manoel descreve o lugar e a vida do pantanal, onde passou a sua infância e recorda de inúmeras pequenas criaturas que habitavam o chão e que se escondiam nas fendas de rochas. Aproximo a escrita deste autor para o trabalho em arte por justamente trabalhar a investigação do nosso entorno como fruto potente para a arte e por trazer tantas contribuições poéticas sobre a movimentação que faz do chão, chão. Outro motivo são os valores encontrados durante um processo criativo, no qual, muitas vezes,

não é claro o que acontece nem por qual motivo estamos executando-o. Muitas vezes é preciso persistir em uma ideia que pode parecer perda de tempo.

Na frase “No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites” (BARROS, 2010, p. 206) notamos o uso de palavras criadas pelo autor, como é o caso de “sobremuito” e “existidura”. Para arquitetar sua forma de linguagem emitindo o verdadeiro depósito do mundo e suas importâncias, são inventadas palavras para que se possa falar, transmitir e acessar esse mundo. Este é um dos elementos com o qual me identifico no trabalho em arte. Muitas vezes, a invenção de materiais ou a invenção de ações não apenas promovem o desenvolvimento do trabalho mas também se tornam o próprio trabalho.

A nova fase de trabalho no ateliê permitiu uma liberdade muito maior no sentido de experimentar tipos de objetos que, desajustados de suas funções iniciais, passaram a ser pêndulos. E a saída temporária do contexto do trem poderia potencializar suas manifestações gráficas possíveis. Uso como título desse item o termo “fazeção” para me recordar destas palavras inventadas, como fazia o poeta Manuel de Barros[17]. Sua expressão “desinventar objetos” parece reter muito do que é a criação dos pêndulos em meu trabalho. A invenção é trazida pelo autor na medida em que ele desvincula as coisas de como elas deveriam ser. A criação de instrumentos que agrega certo viés poético, em meu trabalho, os emprega para funções novas de “voo” e “pouso” no movimento pendular e no contato com a superfície da folha, ao invés de seguir de acordo com seus reais e antigos atributos. Acerca disso segue o poema.

> O catador
>
> Um homem catava pregos no chão.
> Sempre os encontrava deitados de comprido,
> ou de lado,

[17] Poeta nasceu em 1916, no Mato Grosso. Dentre as obras escritas está *O livro das Ignorãças*. Um de seus personagens é Bernardo, mudo de nascença e portanto visto dentre os homens como incompleto e talvez até inútil. Contudo, este mesmo homem ao entrar nos rios fazia com que os peixes se aproximassem, da mesma forma como se aproximavam também aves e outros animais do mato. Estes trechos referenciam elementos tênues entre a verdade e a invenção

> ou de joelhos no chão.
> Nunca de ponta.
> Assim eles não furam mais - o homem pensava.
> Eles não exercem mais a função de pregar.
> São patrimônios inúteis da humanidade.
> Ganharam o privilégio do abandono.
> O homem passava o dia inteiro nessa função de catar pregos enferrujados.
> Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
> Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
> Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
> Garante a soberania de Ser mais do que Ter.
> (BARROS, 2010, p. 410)

Quando o autor escreve em outro momento “dar ao pente funções de não pentear” ou “usar algumas palavras que ainda não tem idioma” ele propõe a invenção de um mundo e de um vocabulário adequado. Uma pequena lâmpada, que antes servia para fazer a luz ao se acender, pôde ser também um de meus pêndulos. A forma arredondada do *pêndulo-lâmpada* permitia a gravação do “deslize” em suas marcas mais arredondadas que sempre ilustravam curvas. Um balão cheio d’agua já foi da mesma forma utilizado, assim como uma pequena peça que servia para travar a porta do roupeiro. A função que esses objetos tinham anteriormente foi trocada pela qualidade de “servir para possivelmente desenhar”.

A criação de outros pêndulos, diferentes dos pincéis amarrados a linhas, teve sua origem ao acaso. Em dado momento quando não foi possível encontrar os instrumentos para desenhar ocorreu o encontro com pequenos objetos que poderiam ser inúteis se fossem requisitados para cumprir com suas antigas funções, mas para desenhar eles se mostraram valiosas e interessantes ferramentas que poderiam ser articuladas para construir um desenho.

Alguns desses instrumentos serviram em ambas as etapas: no trem e no ateliê fixo. Eram atraentes apenas como objetos em si. Com base na busca por objetos para fazer pêndulos, segue citação que faz referência a beleza do fazer, do construir, do criar. Considerava o pêndulo muito atraente enquanto objeto, mesmo sem qualquer tipo de função.

> Gosto das ferramentas feitas para os trabalhadores braçais. [...] São tão belas, tão simples, tão francas e tão diretas em sua significação. Não há

> qualquer “Arte” nelas, não foram feitas belas, são belas. Alguém definiu uma obra de arte como uma “coisa feita belamente”. Prefiro que se elimine o advérbio e se preserve a palavra “feita”, e que ela seja mantida só com seu sentido integral. As coisas não são feitas de modo belo. A beleza é uma parte integral do ato de fazê-las. (HENRI, 1960, p.56.)

Continuando minha busca, encontrei um antigo pêndulo que eu havia feito há meses. Este, composto por uma peça de engrenagem amarrada a um fio, pouco servia para os desenhos no trem porque o seu formato não proporcionava quase nenhum registro durante o curto período que tinha para desenhar. Mas, no ateliê, pude insistir nas batidas contra a folha e tracinhos finos apareciam, tomando conta do espaço com o tempo. O encontro com um velho fone de ouvido serviu como dispositivo pendular de uma forma que eu jamais esperaria. Cada tipo de contato entre o fone entintado e o papel era um traço diferente.

Alguns dos pêndulos feitos naquela época (do trem) não se mostravam muito adequados para investigar o percurso gráfico do deslocamento, contudo, nessa nova etapa em ateliê, os pêndulos se mostravam como fortes instrutores de um tipo de desenho. Assim, pude conectar-me, de forma mais intensa, às qualidades de imagem as quais eles faziam referência diante de uma superfície em papel. Quando coloquei os instrumentos em cima da mesa, um ao lado do outro, pude perceber o quão variados eram os novos pêndulos e que alguns deles eram mais eficientes que outros. Entre as diversas pontas de contato, apenas algumas permitiam a sensação nítida do deslizamento, outras eram boas em respingos e salpicos e outras faziam aparecer manchas diferentes dependendo do grau de inclinação que tal objeto permitia.

Figura 24: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo-lâmpada, 2013.

Figura 25: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo, 2013.

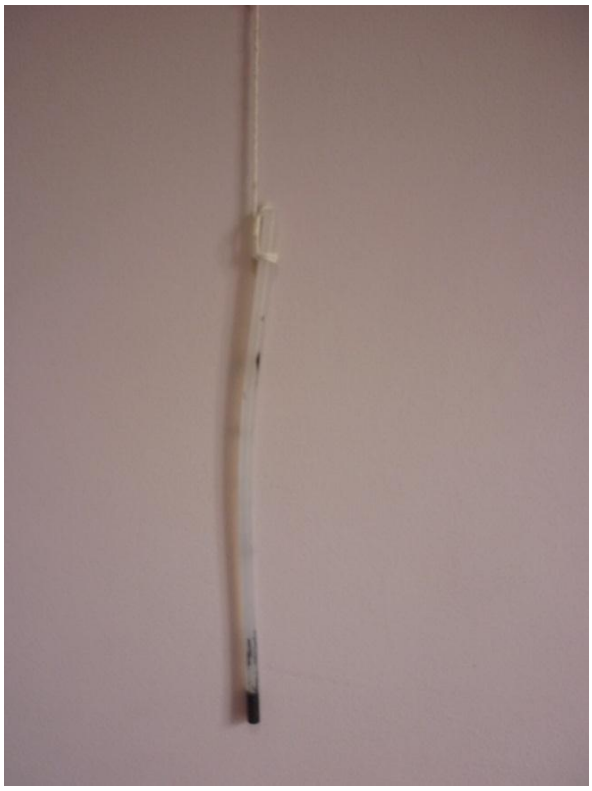

Figura 26: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo, 2013.

Figura 27: Pêndulos no ateliê, 2013.

Figura 28: Balão cheio de água serviu como pêndulo. Experimento no ateliê, setembro de 2013.

Figura 29: Registro do contato entre o balão entintado e a folha de papel, setembro de 2013.

Figura 30: Segundo registro do contato entre o balão entintado e a folha, setembro de 2013.

Quando me envolvi na criação desses instrumentos percebi que alguns se tornavam novos objetos e outros novos pêndulos. Os pêndulos ainda serviam para riscar e desenhar. Porém, com os objetos, a tarefa de desenhar era praticamente inviável e eles eram interessantes apenas como simples objetos. Mas ambos se balançavam e “criavam” suas órbitas de acordo com os impulsos do trem. Houve um dia no qual realizei uma filmagem apenas com estes objetos suspensos e reparei que o balanço começava de pequeno alcance, depois aumentava consideravelmente. Quis fazer essa experiência para ver como o pêndulo e os objetos se mexem sem ter o contato com a folha no chão, que de certa forma, prende ou “ajusta” a movimentação. Suspensos ao ar, eles se mantêm livres em seus voos.

2.2 O corpo instrumentalizado na arte de Rebecca Horn

Aqui falarei das relações entre corpo e instrumento, assim como o resultado da facilidade e/ou da dificuldade acessadas a partir da junção de ambos. Para analisar a valoração do instrumento do corpo que se relacionou fortemente com a situação de performance, verifico referência no processo da artista alemã Rebecca Horn, nascida em 1944. Seu trabalho versátil adquiriu esferas de apresentação em várias mídias como vídeos, textos, fotografias, performances, desenhos, pinturas e esculturas. Ao terminar os estudos na Academia de Belas Artes de Hamburgo em 1963, a artista iniciou explorações na performance e no vídeo, tendo como foco as impossibilidades e os movimentos corporais em união com a construção de máquinas e aparelhos sensoriais que aumentavam certos limites do corpo. Ela retornou para sua casa em 1969 e, três anos depois, se transferiu para Nova Iorque, passando ainda algumas temporadas em Berlim.

Para Rebecca Horn, a arte era uma forma de lidar melhor com os impedimentos e as dores da vida, mantendo sempre uma relação próxima entre os movimentos possíveis do corpo e os objetos inventados para auxiliar, transformar e aliviar. Com a capacidade libertária da mente, ela investe na criação de um mundo de instrumentos, dispositivos que vão além dos limites do corpo incapaz e isolado.

Seus trabalhos em vídeo passam a ser muito conhecidos internacionalmente. Com relação a isso, a própria artista, depois de realizar um de seus filmes, anuncia: “Fuga da camisa de força: fugir do ritmo infinito das regulagens humanas, perturbar e inverter os ritmos de dia e noite. Prisão: ser consciente do abuso da liberdade do corpo, a tortura de estar condenado à imobilidade”.[18]

Primeiramente seus vídeos e fotografias serviam apenas para registrar suas performances. Porém, com o tempo, estas mídias proporcionaram a combinação entre a ação e o objeto, associando a linguagem da escultura com o veículo do vídeo. Seu “maquinário poético” é composto por vestimentas com penas, asas e chifres, além das máscaras que revelam o elemento autobiográfico da proteção e da investigação do espaço exterior a partir de um sentimento interior. A artista se veste com uma de suas armaduras para atravessar os prados em Kassel e obter registro a partir disso. Para as performances que foram realizadas entre 1968 e 1972, Rebecca Horn seleciona um número restrito de participantes, sendo que estes atingem um nível de experiência física com o trabalho. As roupas são ajustadas à pessoa que a veste.

Várias das performances são reunidas em dois filmes longos chamados *Performances I* (1970- 1972) e *Performances II* (1973). As junções entre as estruturas e os corpos pareciam criar um acervo de seres que se descobrem no espaço externo. Seus primeiros trabalhos exploravam a questão do feminino e na época dos anos 70 ela apresenta *Cornulopia* no qual é estabelecida a conexão entre a boca e os seios de uma mulher. Um chifre curvo revestido com acolchoado permite “falar para dentro de si” como se fosse possível acariciar-se ou confortar-se com algo que pode ser dito pela boca e transmitido ao peito. É presente em seu trabalho artístico a ligação com a vida como veremos a seguir. Os trabalhos criados pela artista para participantes de um sexo ou outro - como *Black Cockfeathers* (performer masculino) e *Paradise Widow* (performer feminina.) já demonstram o interesse em instrumentalizar o corpo e sua concepção enquanto máquina.

[18] Trecho retirado do texto de apresentação escrito por Elke Aus Dem Moore, do Catálago da exposição *Rebelião em silêncio* de Rebecca Horn.

Em função de sabermos que a artista tinha saúde fragilizada à época, há uma sugestão de auxílio com relação à incapacidade do corpo da artista que recorre ao auxílio de próteses. De fato, a partir da doença que tornou então seu corpo frágil, Rebecca Horn iniciou a construção de apêndices e próteses que, em união ao corpo e se locomovendo no espaço, geraram trabalhos e performances no campo da arte. Alguns dos trabalhos parecem evocar o medo, o perigo, a dor e a recuperação. A reclusão e o isolamento formam meios de afastar a paciente de possíveis contaminações, tendo conhecimento de sua delicada saúde. O espaço silencioso, protegido e inabitado provocava na artista um tempo generoso para reflexões e pensamentos em forma de desenhos e projetos. “Desde seus primeiros trabalhos, isolamento e confinamento parecem gerar a concentração meditativa que sustenta a atividade criativa de Horn”[19]

A concentração em um mundo particular, privado da possível dispersão que amigos trariam, por exemplo, deu a artista um espaço quase de meditação. O extenso período de “ócio” tornou-se fonte de espaço e tempo para a criação de suas peças e a suas respectivas articulações. Praticamente isolada do mundo afora, Rebecca Horn consegue sublimar a solidão com o trabalho em arte, que mais tarde será investigado junto ao espaço exterior, conjurando em sua poética a transferência entre interior e exterior, força e sensibilidade, agressão e vulnerabilidade. A invenção de objetos oferece tanto o uso dos mesmos como apêndices móveis para um corpo, quanto puramente a contemplação do objeto em si. Estes estão vinculados com o conceito adotado pela artista que se refere à alma dos objetos. A função para qual ele está destinado, sua história anterior e seu dono são compostos de aspectos que fazem parte da vida desse objeto e das suas formas de execução.

Em *Bleitstiftmask, (1972),* vemos um rosto equipado com uma máscara feita por tiras horizontais e verticais que se cruzam, sustentando um lápis em cada ponto de cruzamento entre essas linhas, (na imagem abaixo vemos 12 lápis). Com o corpo na vertical a artista se aproxima de uma folha em branco que foi instalada na

[19] Trecho encontrado no texto *De casulo à camisa de força: sobre os filmes de Rebecca Horn* escrito por Sergio Edelsztein na p.74 do catálogo da exposição *Rebelião em silencio* de Rebecca Horn.

parede. Ao balançar sua cabeça lentamente de um lado para o outro, os lápis passam pela folha e esse contato produz riscos, inscrições.

Figura 31: Rebecca Horn. *Bleitstiftmask*, 1972.

A máscara permite que ela toque e perceba a parede a partir dos lápis. Se a cabeça vai de um lado a outro, os lápis assim acompanham o movimento. O registro gráfico da ação de girar a cabeça resulta na aparência deste movimento e da reação a este contato entre os lápis e a folha. Aqui, a união entre corpo e ferramenta novamente nos conduz a uma forma de agregar o fazer incomum e a um grau performático. Em relação ao uso de apêndices, coloca-se também a questão de como ações que seriam facilmente executadas pelo corpo sadio e livre se modificam e se transformam. Lápis e folha ainda são bastante familiares no desenho, mas uma máscara que se prende à cabeça e traz resultados gráficos a partir de uma repetição de movimento resulta no trabalho em performance registrado por filmagens e apresentado por meio de vídeos e fotos.

O corpo que agrega apêndices manifesta sua atuação performática pelo espaço. Uma máscara de lápis e uma luva com dedos compridos da mesma forma apresentam objetos criados para facilitar o que um limite do corpo impôs. É o que percebemos em *Touching the walls with both hands simultaneously* (1974- 1975). Com uma luva de dedos estendidos em cada mão, cujo tamanho foi baseado na

medida de seu corpo com relação à medida da sala, a artista cruza o espaço com os braços abertos, fazendo com que as paredes sejam alcançadas e arranhadas pelas estruturas. Os instrumentos permitem que o corpo alcance pontos que anteriormente não eram possíveis alcançar, além de contribuir para uma transformação do corpo e uma possibilidade de ato performático. Realizar algo extremamente simples, porém de forma incomum, é o que capacita essas ações geradas a partir da manipulação dos apêndices.

As peças construídas por Horn passam a fazer parte de seu corpo durante as performances e, desse jeito, sua ocupação no espaço também é modificada. Ou seja, esses “apêndices” ficam presos ao corpo da artista, tornando-se parte desse corpo e agindo de acordo com o movimento trazido por este. Se ela prende nos braços longas luvas que se sustentam e que chegam a encostar-se à parede, (se assim a artista abre seus braços), ela muda sua forma de caber ou entrar no espaço, alterando sua circulação pelo mesmo. Com instrumentos que funcionam como extensões do corpo, a artista explora a dimensão do espaço a partir de uma possível circulação com instrumentos. Em suas instalações, os objetos mais usados são: violinos, malas, cassetetes, escadas, pianos, fãs de penas, metrônomos, pequenos martelos de metal, bacias de água preta, máquinas de desenho em espiral e enormes funis.

A utilização de dispositivos e a construção de ferramentas para produzir uma solução de desenho também ocorre nesse processo cujos meios de se conseguir realizar a proposta são diversos. Ao usar a máscara para desenhar, por exemplo, a artista recria tal ato de desenhar. Fazendo com que também seja ressaltada a maneira através da qual a inscrição é feita.

Figura 32: Rebecca Horn. *Touching the walls with both hands simultaneously*, 1974-1975.

2.3 SISTEMAS E DISPOSITIVOS NO TRABALHO DE EDUARDO COSTA

Com relação à criação de dispositivos que resultem em desenhos a partir da movimentação, analiso aqui o processo do artista Eduardo Costa, mais conhecido como Cadu, nascido em São Paulo no ano de 1977. O artista visual, que atualmente vive no Rio de Janeiro, trabalha com instalações e criações de sistemas nos quais o desenho e o som muitas vezes são advindos de uma circulação onde atuam vários mecanismos. A partir destes, de forma inesperada, são produzidos resultados gráficos.

Em *Migrações* (2000-2005), Cadu estabelece relação com o espaço circundante ao adaptar no seu carro um sismógrafo que registra os desníveis do chão no decorrer de um dado trajeto. Com este dispositivo instalado, acaba por efetuar um desenho com base nas reações da máquina a partir do contexto no qual ela se encontra. Formas gráficas são o resultado do que aquele caminho proporcionou ao instrumento do sismógrafo. O artista registra as irregularidades do

trajeto através de desenhos que vão sendo feitos na medida em que se dá esse trânsito, esse deslocamento.

No trabalho de Cadu, o desenho do mundo ou o deslocamento como princípio se dá justamente através dessa espécie de “dissecação” do trajeto que vai acionando o dispositivo instalado. Quando o carro se põem em movimento, o que acontece é a coleta ou a captura do movimento retirado pelo dispositivo a partir do deslocamento realizado em um lugar determinado. A construção do dispositivo e de um sistema que possa funcionar de forma automática como uma máquina ou engenhoca é um princípio norteador dos processos do artista. O desenho da máquina é mantido intacto sem a reação do fazer manual que, em função disso, confere um grau mais aproximado em termos de fidelidade para com o deslocamento que o carro faz. É a forma automatizada com que Cadu, ao construir seus sistemas e acionar dispositivos, confere a aparência de seus desenhos que se inventam junto ou através das reações recolhidas por uma máquina.

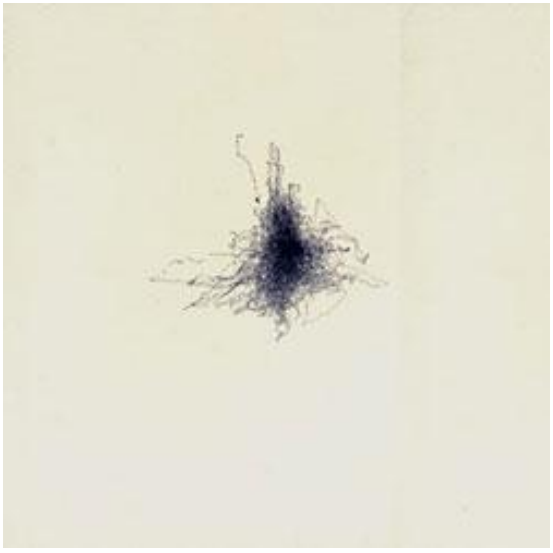

Figura 33: Cadu. *Migrações*, 2000-2005.

A intenção de retirar o desenho, através do uso de dispositivos que podem coletar embalos originando um resultado em desenho, evoca a movimentação externa como base.

2.4 ENSAIOS NA PRAÇA – QUERENDO A PERFORMANCE

Experimentar o trabalho fora do trem permitiu que as dimensões da folha fossem expandidas, extrapoladas. Então, passei a usar o papel que era vendido em metro e parti para a construção de pêndulos maiores. Lugares vastos como a praça onde eu poderia trabalhar eram visados. Entre outubro e novembro de 2013, adquiri contato com a Praça da Alfândega durante passagens diárias. O espaço da Praça tornava latente as questões referentes ao processo criativo sendo público, já que era um local de circulação similar ao do trem. Para algumas pessoas, a praça da alfândega poderia ser um lar, um ambiente de trabalho ou apenas um local de passagem e espera. Para mim, aquele espaço foi cenário de dois tipos de performances.

Pêndulos pequenos, como os que eram utilizados no trem, não poderiam ser usados novamente para esta nova situação pois possivelmente tornariam os registros apagados (diante da grande superfície da folha) tal como foi constatado no antigo desenho a lápis no capítulo I. Além disso, eu tinha uma vontade de me deter na elaboração mais aprimorada dos meus futuros instrumentos. A forma como o desenho era feito no meio da praça também chamava a atenção das pessoas. Ao desenrolar um enorme rolo, decidia ali mesmo o tamanho que o papel seria. Com três tipos de pêndulos sendo entintados e balançados, o desenho lentamente se fazia ocupante da superfície.

É diante da produção destes desenhos que utilizo pela primeira vez um pincel bastante interessante, grande, com cinco conjuntos de cerdas, que se tornará um dos pêndulos mais usados nos próximos desenhos. A diferença era que, na praça, um número maior de pessoas se aproximavam de fato e faziam perguntas a respeito daquilo. Algumas, inclusive, se arriscaram a desenhar com os pêndulos, algo que nunca tinha acontecido no Trensurb, exceto uma única vez. Fui a praça para desenhar três vezes em pouco mais de um mês. A produção destes desenhos constituiu o primeiro tipo de ação, das duas realizados nesse curto período.

O segundo tipo era também uma ação que consistia em sair caminhando com um pêndulo suspenso por uma das mãos e na outra, um pequeno caderno de folhas brancas aberto onde o desenho era remetido pelo toque, com base no embalo de tal trajeto que eu e alguns colegas colaboradores inventávamos de forma aleatória pelo espaço da praça. Esta performance foi divulgada para os colegas mediadores e supervisores da Nona Bienal do Mercosul alguns dias antes como um acontecimento performático para quem tivesse interesse em assistir ou participar. O exercício de testar e o desejo de viver a performance foi umas das primeiras formas conscientes de assumir o trabalho na performance, mesmo enquanto processo.

Essa experiência na Praça da Alfândega foi importante para o trabalho porque se vinculou à prática de deslocamento em um espaço público. Como mostro na imagem abaixo, o desenho é feito a partir da caminhada que impulsiona o pêndulo-lâmpada[20]. Essa única apresentação da performance na praça não contou com ensaios de nenhum tipo e foi documentada ao mesmo tempo em que foi feita pela primeira vez. Foi a primeira oportunidade que tive para testar parte dos novos pêndulos no espaço externo da rua. Apresento esta experiência aqui, e não em anexo, pois encontro nela fortes elementos derivados do que eu havia aprendido no trem e também no que se tornou o trabalho ao voltar para o trem, como será comentado no próximo capítulo.

[20] Uma lâmpada amarrada a uma linha tornou-se um dos primeiros novos pêndulos que criei enquando mantive a produção no ateliê.

Figura 34: Cristina Morassutti participando da performance na Praça da Alfândega, 2013.

Figura 35: Passante tem o interesse despertado e questiona Uilian Duarte, que realiza a performance, 2013.

Figura 36: Performance na praça. Caminhando pela praça com o pêndulo-lâmpada, 2013.

2.5 O CIRCO. A QUEDA

Já havia sido pensado que o corpo no trem que vai e volta estabelece um movimento pendular. O contato com as atividades circenses de acrobacia em tecido aéreo foi uma referência decisiva para trabalhar o corpo como pêndulo e a performance. As aulas vinham sido feitas em conjunto com a pesquisa durante o final de 2012 e todo o ano de 2013 na Casa Tony Petzold, localizada na rua Cristóvão Colombo, número 400. Em maio de 2013, participei da primeira edição do *Desdobramentos*[21] com uma apresentação coletiva de acrobacia nos tecidos[22].

[21] Espetáculo organizado pelo grupo NECITRA núcleo de pesquisa consistindo em uma série de apresentações com diferentes alvos dentro das práticas de circo.

[22] A técnica compreende uma espécie de dança em suspensão, com o apoio e suporte do tecido estendido. O corpo pode ser amarrado ao alto para experimentar formas de impulso, embalos, voos e pousos. As mãos se agarram com força ao tecido, enquanto os pés dão impulso contra o chão. Assim, sobem as pernas que se prendem um pouco acima de onde estavam as mãos, que por vez, sobem

A frequência e a insistência nas atividades acrobáticas e performáticas, realizadas em conjunto, possibilitou que ambas causassem interferência uma na outra, fazendo referência uma a outra novamente. O significado dessas duas ações passou a relacionar as experiências tornando-as complementares. Por isso a atividade nos treinos foi sendo incorporada na pesquisa em arte. Durante as aulas, investigava os impulsos ordenados pela força do corpo da seguinte forma: o corpo, ao fazer força para subir, se agita de forma a criar seu próprio balanço no pano. Após feito o nó ou amarrado os pés, solto as mãos e o tronco para sentir a gravidade e o balanço como se eu fosse um pêndulo. A forma como um pêndulo se move se aproximava muito da experiência obtida com as acrobacias aéreas em tecido.

mais um pouco. O corpo segue ganhando altura, se curvando e esticando, causando assim certo balanço que reage à força que é empregada.

Figura 37: Still do vídeo *Corpo Pêndulo*, 2013.

Figura 38: Still do vídeo *Corpo Pêndulo*, 2013.

Figura 39: Registro da experiência do corpo como pêndulo, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

A presença do equilíbrio na experiência de agir como um pêndulo me permite refletir sobre o peso. Era possível pensar nas acrobacias enquanto eu controlava o pêndulo no trem e vice-versa. As posições encaradas como pêndulos em chave de pé[23] são figuras bastante simples no contexto circense. O que não é comum nessa situação é justamente restar pendido por um tempo e sentir de maneira direta o peso esticando o corpo e, portanto, o balanço diminuindo. De fato ocorria uma mudança em viver as aulas, pois elas haviam deixado de ser apenas isso e se tornavam cada vez mais relevantes para o estudo com os pêndulos e o ato em performance. A descoberta do corpo enquanto instrumento pendente, reagindo à força que lhe é imposta, surgiu a partir do desafio imposto pelo contexto de se estar em deslocamento e estar em queda. A minha experiência corporal como pêndulo foi sendo incorporada às experimentações pendulares na pesquisa.

Figura 40: Registro de acrobacia feita em aula, 2013. Foto: Heloisa Bastos Marques

[23] Nome dado a um nó, que possibilita que o corpo fique preso no tecido.

2.4.1 O corpo oscilante em Carolee Schneemann

O fato de como as acrobacias aéreas foram funcionar para pensar a performance através da manipulação de pêndulos me interessava sobretudo com relação a entrada na própria questão performática preservada nas ações dentro do trem, nas acrobacias e também nos registros de ambas atividades. Com o passar do tempo, foi possível acessar a conexão existente entre essas duas atividades. Com relação a resposta do corpo como suporte da performance e do equilíbrio, do movimento oscilante, recordo-me do trabalho de Carolee Schneemann.

A artista americana, nascida no dia 12 de outubro de 1939, investigou questões referentes a sexualidade e ao corpo. Sua carreira na área da pintura foi iniciada em 1950, e, mais tarde, nos anos 70, começou seus trabalhos em performance. Algumas de suas referências são Virgina Woolf, Paul Cézanne, Simone de Beauvoir. Em *Up to and Including her Limits* (1973-1976), a artista realiza um desenho a crayon sobre uma superfície de papel enquanto pendurada por uma corda. Trata-se de uma edição realizada a partir da documentação de seis performances em lugares diferentes: Museu Berkeley, 1974; Cooperativa de Londres Filmmaker, 1974; Artists Space, The Kitchen - NY, 1976; Studio Galerie Berlim, 1976.

A artista vivencia em *Up to and including her Limits* outra relação com o peso a partir da nova dimensão ocasionada pelo corpo suspenso em movimento. Submetida a uma certa flutuação, sua performance encara a expressividade do gesto que lhe é possível nesse acontecimento, feito dessa forma. Durante aproximadamente algumas horas a artista procurava equilibrar seu corpo preso à corda que as vezes se balançava para alcançar o suporte, tornando assim possível a feitura de desenhos. Seu corpo era acionado como uma espécie de instrumento ou material usado e trazido para dentro da sua pintura, registrando seus movimentos corporais, suas marcas gráficas.

Ela se referiu a uma destas ações como uma “espécie de ritual xamânico” onde em seu corpo nu eram expostas escrituras, brilhantina e restos de tinta. Em um

vídeo[24], a artista diz que nunca se nomeou como uma performer, mas sim como uma pintora. Ela recorda que a discussão de seu trabalho também se dirige aos trabalhos de Jackson Pollock, onde o movimento do corpo e a ampliação dos gestos criam uma comunicação com o espaço, e em como o corpo poderia funcionar como veículo de movimentação dentro do campo da pintura, do desenho e do gesto. O momento privado onde a artista se pendurou para viver sua pintura foi registrado nesse mesmo instante. O trabalho de Schneemann é vinculado ao registro que ocorre no mesmo instante de criação da obra.

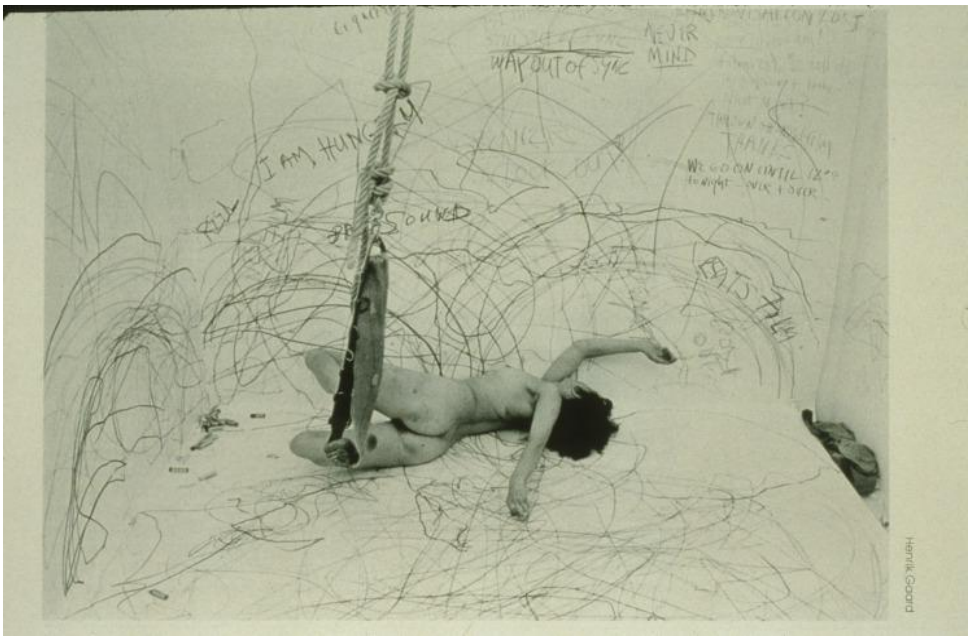

Figura 41: Carolee Schneemann. *Up to and including her limits*. Berlim, junho de 1976.

Em 1961, a artista chegou em Nova York onde se interessou rapidamente pelos *Happenings* de Allan Kaprow e pela parte sensorial de seu trabalho. Nessa época, ela também começa a fazer parte do movimento Fluxus onde o ritmo das performances se tornou mais intenso. Em *Meat Joy* (1964) é realizada uma performance onde os corpos de mulheres se tocam e se misturam com peixes e galinhas mortas. A carne reage aqui como um símbolo do corpo que não se separa do contexto sócio-cultural principalmente do feminino. Sua vontade interior de lutar

[24] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=smo4OR3Gvq8 acesso em 07 de março de 2014.

pela igualdade entre os sexos masculino e feminino serviu de cenário para a revolução sexual que muito criou forças nesta época para que a arte feita por mulheres também fosse reconhecida e contribuinte para as artes. Seu trabalho em performance era considerado na época bastante polêmico, ocasionando inclusive na expulsão da artista do Grupo Fluxus.

Durante a passagem dos anos 70 para os 80, os artistas continuavam buscando formas inovadoras de desenvolver seus trabalhos e processos. A arte de Carolee Schneemann surgiu dessa necessidade.

2.5 A DOCUMENTAÇÃO DOS TRAJETOS POR TREM

Este tópico se refere aos registros dos deslocamentos urbanos no período correspondente entre Novembro de 2012 e Maio de 2013. Depois de algumas semanas de circulação, pude me apropriar do contexto e, em especial, da duração do tempo em cada percurso. Fotografar, escrever e filmar em meio aos passageiros do trem se tornaram ações estratégicas para usar o tempo da viagem de forma eficaz, enquanto não havia espaço para desenhar. Estar em trânsito era algo que me ocupava não apenas no momento em que havia espaço físico no trem para desenhar mas sim o tempo todo. Investigando aquela convivência como um todo e obtendo um maior contato com a experiência do deslocamento e no que ele resultava. Através dessas estratégias, o trabalho se tornava bastante movimentado: o interesse pela aparência do espaço ao redor era preservado nas fotografias, a escrita que compreendeu muito do que era aquele caminho, os vídeos e os desenhos na ocorrência do deslocamento.

As formas de registro sobre o que acontecia em cada viagem começaram a povoar meus documentos de trabalho. Muitas das coisas que ali eram vistas ou que ali aconteciam poderiam servir como material de pesquisa. Entre abril e maio de 2013, os documentos do processo, em especial as fotos tiradas durante as viagens e nas paradas entre as estações começam a aumentar em um curto período.

Acessar os arquivos fotográficos e “revisitar” os lugares ali registrados em diferentes ângulos de luz tornou-se uma ação recorrente.

Isso acontecia porque, de fato, eu gostava muito de ficar olhando aquelas fotos. Estas eram meios de acessar o tempo passado da pesquisa e da produção. Por muitas vezes a imagem da paisagem relativa a cada travessia foi vista através da câmera fotográfica que registrava também os passageiros. A forma discreta que encontrei para não ter que mover a câmera em direção às faces das pessoas já anunciava um interesse prematuro em observar o chão. Fiz muitos registros de pés, pernas e sapatos.

Da mesma forma, vídeos capturavam o mundo exterior a partir do interior do vagão, além de inúmeros registros de chegadas e partidas de outros trens. Os documentos enfatizavam o deslocamento e tudo o que ele poderia gerar de informação e possibilidade. Comecei a me dar conta do estado de imersão junto com a profusão de documentos de trabalho que se estabeleciam justamente em função das viagens se tornarem frequentes.

As fotografias e os vídeos constituem um dos arquivos dentro do processo que eu mais gostava de revisitar. Foi muito através desse arquivo que pude recorrer aos procedimentos antigos e perceber como o trabalho mudava. A paisagem ficava borrada quando fotografada em velocidade. Quando a vejo de dentro, ela carrega consigo a moldura da janela de ferro. Quando de fora do trem, me atento ao seu redor e o que constitui tal espaço. Algumas das imagens fotografadas fazem referência às descrições. Fotos do design visual dos avisos de segurança também eram feitas, pois eu queria analisar os elementos visuais presentes no meu deslocamento.

Os pares correspondentes entre a fotografia e a escrita me interessaram durante o processo como experimento. Ao mesmo tempo que tornaram possível a aproximação com objeto de estudo. Também para fins experimentais realizei um trabalho com o uso de carimbos[25] para registrar os códigos de cada vagão onde eu

[25] Depois de ter esquecido o computador dentro do trem passo a me preocupar em sempre anotar a identificação de cada carro. Este arquivo de códigos se tornou crescente e construí carimbos com os seguintes dados: data, trem, carro e trajeto. Os desenhos feitos passaram a receber este carimbo logo após serem concluídos, fazendo parte de uma experiência.

entrava para trabalhar. Segue abaixo alguns escritos e suas correspondentes fotografias.

27 de Abril de 2013 Trem 114 – Carro MB

"São 18h10 e as cores do dia se encontram em tons de pérola. Já é possível avistar pontos brilhantes que vem das casas mais distantes. Faço fotos com essa paisagem. Me sinto mais confortável quando vejo um homem de cabelos compridos que também está filmando e fotografando a viagem...o ceú já escureceu e o trem segue bem vazio. Passamos por Esteio. Teria sido ótimo ter trazido os materiais para desenhar. Mas segunda-feira farei algumas viagens de noite, aí conseguirei produzir mais..." (Referente à fig.40).

7 de Junho de 2013 Trem 102 - Carro MB

"...Ergo meu olhar para ver como são os passageiros deste trem, desta viagem... O trem não está mais muito cheio e a luz do dia começa a desaparecer. Um homem dorme durante a viagem deixando seu corpo escorregar no banco". (Referente à fig. 41).

Figura 42: Lívia dos Santos Silva. Fim de tarde no trem, 2013.

Figura 43: Lívia dos Santos Silva. Registro a partir da observação do chão, 2013.

2.5.1 Sobre o duplo estatuto

Neste sub-capítulo me refiro aos documentos de trabalho e a potência percebida em vários destes, que hoje reconheço como parte do trabalho. O período aqui mencionado, vincula o primeiro período do processo da produção no interior dos vagões com o período seguinte quando a produção havia sido transferida para o ateliê fixo. É também a partir da atenção dedicada às fotografias das acrobacias que se torna mais consciente o uso do corpo como pêndulo e o surgimento da performance.

Eu buscava no início, com os documentos de trabalho, uma orientação e um reconhecimento acerca do que era aquele mundo de balanços em meio a trânsitos, e como eu o percebia. As fotos e os vídeos foram o meio de acessar registros (no trem e, depois, fora dele) por serem acessíveis durante ambas as práticas. Um pouco depois das primeiras investigações no trem, comecei um diário de bordo para

guardar informações, escrevendo sobre o que acontecia durante o deslocamento e anotando algumas ideias que me ocorriam naquele momento.

Queria registrar a maneira como eu vivia o deslocamento, para que depois fosse possível transmitir isso, mesmo que para mim mesma. As informações serviam como um estudo e uma forma de imersão, que eu considerava necessária para realmente compreender a situação e o que ela poderia trazer para a pesquisa artística. Alguns dos meus documentos podem constituir obras em si, como é o caso das fotografias e vídeos. São partes do trabalho, que confiei para um resultado final, mas que também serviram como auxílio para a pesquisa durante o desenvolvimento do processo. As fotografias que preservam a ação performática em meus trabalhos carregam em si também o próprio trabalho e não apenas sua perpetuação. O registro se dá enquanto a performance acontece de fato, sem qualquer tipo de ilusão ou encenação que poderia "preparar" melhor a cena para ser fotografada. A artista e amiga Heloisa Bastos Marques foi convidada para me acompanhar no trem e registrar a forma como normalmente atuo na viagem. Abaixo, algumas imagens apresentadas como parte do trabalho.

Figura 44: Lívia dos Santos Silva. Torre, 2013. Fotografia.

Figura 45: Lívia dos Santos Silva. *Antes de entrar*, 2013. Fotografia.

Figura 46: Lívia dos Santos Silva. *Estação Rodoviária*, 2013. Fotografia.

Figura 47: Lívia dos Santos Silva. *Casa*, 2013. Fotografia.

Figura 48: Lívia dos Santos Silva. *Noite na estação*, 2013. Fotografia.

Figura 49: Lívia dos Santos Silva. *O ir e vir*, 2013. Fotografia.

Foi possível notar que houve também um deslocamento efetuado por parte dos locais onde se deu a produção do trabalho: trem e ateliê. Além do trânsito de trem em trem gerado pelo modo anterior, os desenhos também tiveram suas rotas entre o ateliê e as plataformas. Do trem para o ateliê e do ateliê para o trem foram sendo produzidos mais desenhos, vídeos e fotografias. Esse conjunto de ações e a noção adquirida nas aulas de tecido acrobático propuseram o acontecimento da performance no retorno ao trem, como será comentando no capítulo a seguir.

3 O VOO E O POUSO NO DESENHO.

> *Fora do trem, o vento sopra balançando as folhas secas de uma bananeira. Entra uma brisa suave que ameniza o calor de dentro do vagão. Uma mulher à minha frente, ao recebê-la, fecha seus olhos devagar. (Dos diários nos Trens).*

O capítulo em questão faz referência ao período entre Outubro de 2013 e Julho de 2014 no qual o trabalho se transfere para a situação performática do uso de pêndulos produzidos durante a produção no ateliê fixo. A relação do corpo com a gravidade nas aulas de acrobacia aérea torna-se aparente, concebendo o corpo como um pêndulo. Depois de um tempo, produzindo no ateliê, volto ao trem para viver o trabalho a partir da experiência anterior, analisando o que havia sido observado no período inicial em que estive produzindo no trem e, depois, fora dele. É bastante curioso como o movimento pendular parece estar presente no movimento do processo de criação. Visto que o trabalho foi iniciado no trem, continuou no ateliê fixo e retornou para o trem.

As novas possibilidades de registros gráficos com os pêndulos produzidos em ateliê, provocaram uma vontade em analisar o comportamento destes na situação da performance no trem. A identidade do trabalho em performance foi sendo então construída pela provocação do retorno ao trem. Eu mantinha constância aproximadamente de duas a cinco idas ao trem por mês, desde outubro de 2013. Tornou-se importante observar o princípio do movimento pendular a partir do peso do corpo suspenso durante as aulas de acrobacia aérea em tecido, que ocorriam durante o ano de 2013, junto com a pesquisa. O corpo havia se tornado pêndulo nas acrobacias circenses, que também vinham contribuindo com a performance. Comecei a refletir sobre o momento da queda do pêndulo paralelamente à reflexão sobre o movimento de queda do corpo. Via a performance como uma ação para “voos” e “pousos”, que é quando o pêndulo toca na folha e volta a girar, tocando-a novamente, registrando seus balanços.

Durante algumas vezes, acreditei que eu estava realizando uma ação que me traria apenas a forma visual do desenho feito pelo deslocamento. No entanto, o ato de me posicionar frente ao objetivo de desenhar manipulando pêndulos no interior de um vagão em movimento proporcionou ao trabalho a passagem para a performance. Era importante dessa vez dar ênfase na análise e investigação do ato performático com os novos pêndulos. Abaixo seguem algumas imagens:

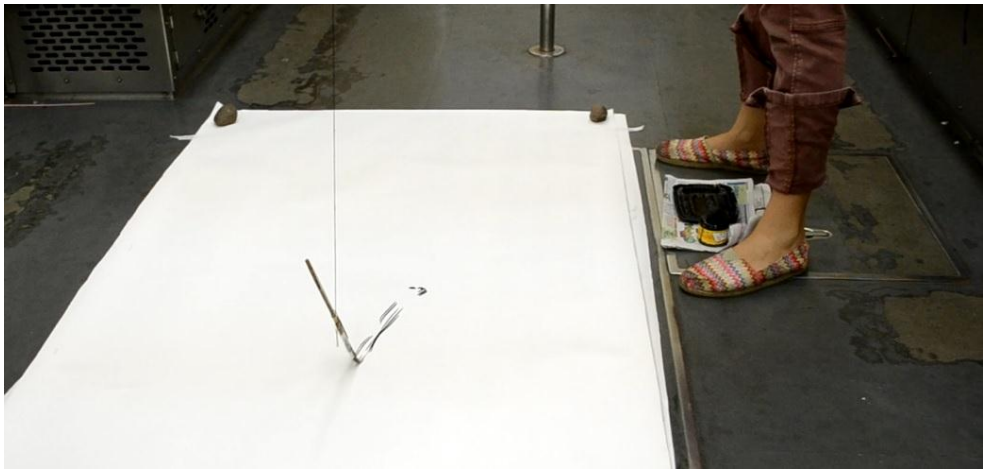

Figura 50: Lívia dos Santos Silva. Registro da performance, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques

Figura 51: Desenho com um tipo de pêndulo criado no ateliê, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques

Figura 52: Desenho com um tipo de pêndulo criado no ateliê, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques

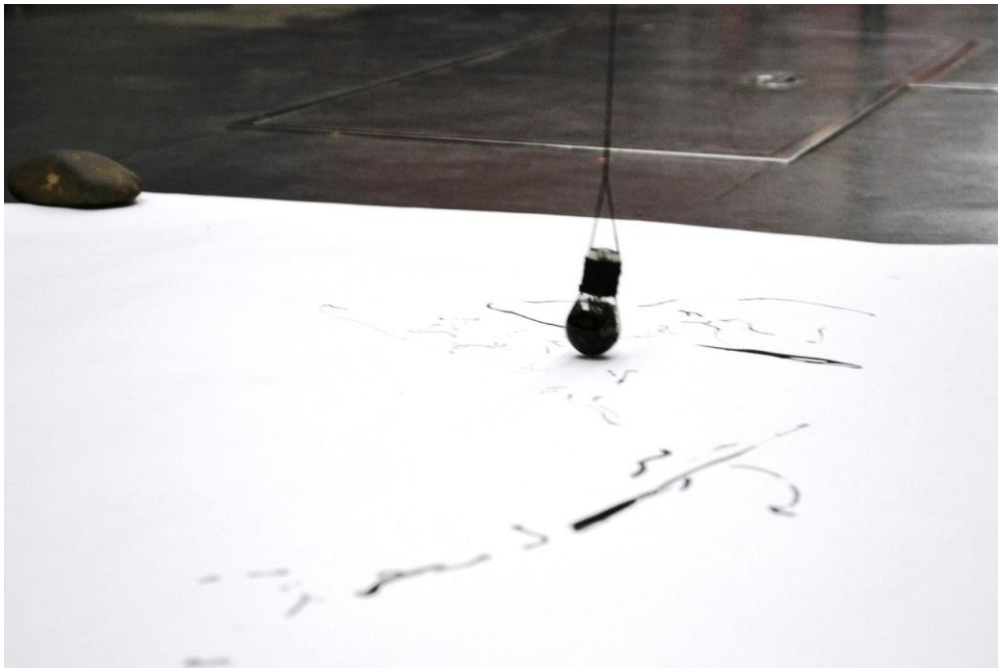

Figura 53: Desenho com o pêndulo-lâmpada criado no ateliê, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques

Recomeçar a trabalhar dentro do trem seria uma nova forma de realizar o trabalho, pois haviam questões que precisavam ser testadas e confirmadas. A potência do período de atividades fora do trem se mostrou também presente quando voltei a me inserir nos vagões para produzir. O valor do regresso e a forma com que a experiência recomeçou fez-me relembrar as palavras de Camus:

> "[...] é durante esse regresso, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio! Vejo esse homem descendo com passos pesados e regulares de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa obra, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência" (CAMUS, 2010, p.122).

Um pincel médio de madeira, que tinha suas cerdas separadas em 5 divisões, e uma pequena lâmpada, tornaram-se os dois pêndulos mais utilizados. Esses materiais, amarrados a uma linha, poderiam balançar e denunciar a aparência de suas marcas em cada contato no papel provocado pelo vai-e-vem do pêndulo. O aspecto visual do primeiro pêndulo lembrava o de um garfo e o pêndulo-lâmpada só havia sido utilizado no ateliê fixo. Cada conjunto tinha a quantidade de cerdas de um pincel fino. Este pincel começou a ser usado com frequência porque me apresentou um resultado diferente de todos os outros. Um único movimento resultava no caminho registrado ao mesmo tempo por 5 linhas uma ao lado da outra. Dentro do trem, com algumas curvas, o equilíbrio deficiente provocava no pincel uma determinada posição que agrupava o registro das 5 linhas, em uma única e forte linha.

Era muito rápido concluir um desenho apenas. Eram levadas para o trem folhas de tamanho A3, e a performance nesse período consistia em desenhar em quantas folhas fosse possível. Normalmente, eu conseguia fazer em torno de quatro desenhos entre a Estação São Leopoldo e a estação final, Santo Afonso. Portanto, a ação realizada no trabalho compreendia também na troca dessas folhas. Assim que a primeira folha fosse desenhada, eu realizava um novo desenho feito na folha seguinte. Apesar disso, o tempo de desenhar a partir dos movimentos do trem era ainda muito curto.

Como um desenho tinha que rapidamente ser coberto pela próxima folha que teria outro desenho a nanquim, o pincel não poderia ir à superfície muito molhado. Ele deveria reter uma pequena quantidade de tinta para que o desenho logo fosse sobreposto sem borrar. O balanço do trem no momento de cada tipo de movimento fazia com que os registros fossem diversos. Seguem abaixo as imagens:

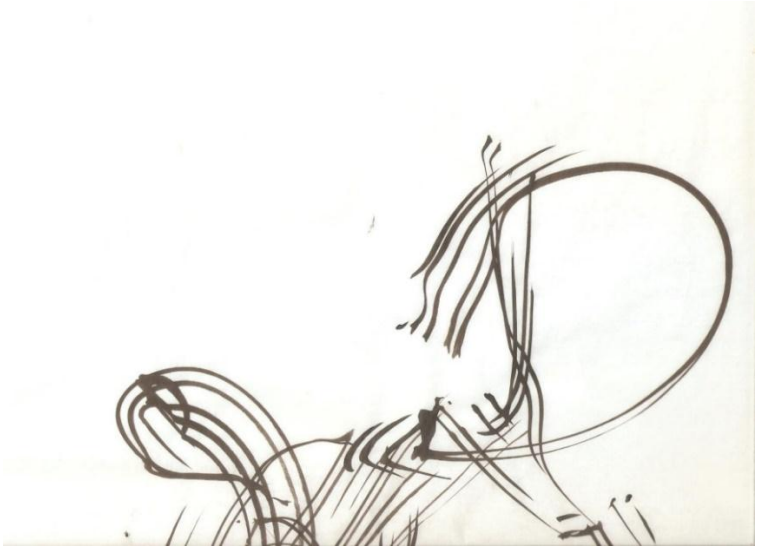

Figura 54: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento pelo pêndulo-pincel, 2014.

Figura 55: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento na segunda folha, 2014. Nanquim sobre papel

Figura 56: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento, 2014. Nanquim sobre papel

Figura 57: Lívia dos Santos Silva. Registro do movimento, 2014. Nanquim sobre papel

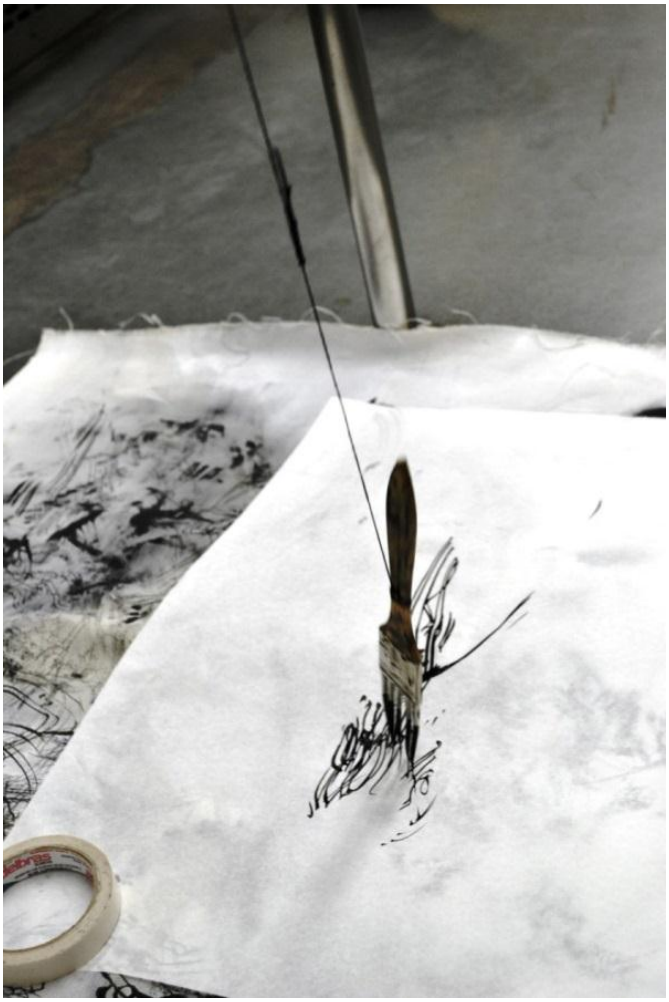

Figura 58: Lívia dos Santos Silva. Pêndulo-pincel sobre papel, 2014. Foto: Heloisa Bastos Marques

Ao longo do processo de desenhar no trem, a situação da performance estava se tornando cada vez mais visível e atraente para mim. Em meados de Dezembro de 2013 o trajeto do trem sofreu uma mudança. O trem que anteriormente não chegava até a cidade de Novo Hamburgo, passou a percorrer até o centro da cidade. As três estações extras possibilitaram um aumento no percurso e, portanto, também no tempo de deslocamento (agora durava entre 50 minutos e 1 hora). Portanto, o desenho pela captação passou a ser feito em um maior tempo de duração.

Como já foi comentado anteriormente, o chão havia sido “adotado” como uma grande superfície de trabalho e passei a usar folhas cada vez maiores,

transportando para o trem uma ou duas folhas com as dimensões aproximadas de: 100 cm x 90 cm. Para ter domínio sobre a nova superfície do papel e o que ali ocorria, comecei a trabalhar com o corpo em pé, suspendendo o pêndulo. A descoberta de uma situação para se desenhar com o instrumento do trem em um local público, onde aquilo não era esperado, criava um terreno bastante fértil para a performance, que foi se solidificando aos poucos a partir da junção de vários aspectos: o trajeto alterado ao acaso, o aumento do tempo para desenhar, a postura ereta do corpo, o aumento da superfície de papel e a escolha de apenas dois pêndulos. A forma que eu estava buscando para tornar possível o desenho ou a maneira como aquilo estava sendo feito começou a me interessar mais do que somente a produção dos desenhos.

3.1 A PERFORMANCE

Passei a ver a performance sendo iniciada desde o momento da espera pelo trem porque eu sentia o trabalho acontecendo quando entrava no trem com tal intenção, percebendo-o como espaço de trabalho que conquistei. Nessa performance a questão da temporalidade é importante pois o trabalho requer uma espera para ser efetuado e quando iniciado ele precisa de tempo para ser realizado. Grande parte do que envolveu a minha prática, desde o confuso início até a solidez das soluções percebidas ao final, foi realizada no espaço do trem durante o tempo que durava cada trajeto. Nunca foram feitos ensaios. Ou ainda, ensaios são feitos o tempo todo. Estar no trem era uma forma de trabalhar com aquele espaço e com o movimento oriundo do mesmo. Não fazia sentido, por exemplo, ensaiar os movimentos dos pêndulos e a organização dos materiais sem de fato estar no lugar onde aquilo iria acontecer. O espaço de fazer a obra era também o espaço de “ensaiá-la”.

A performance então era iniciada com a espera e finalizada na chegada do trem na estação final. Diferente do que percebemos no modelo estético tal como

apontado por Renato Cohen[26], quando o público se encontra em um espaço que o separa do performer, no meu trabalho é possível reparar que, durante o deslocamento do trem como lugar da performance, não existe algo que defina uma separação entre o público e eu. No momento em que a performance inicia, os passageiros restantes permanecem sentados enquanto eu me posiciono de pé no fim do corpo do vagão. Logo, o público se encontra bastante próximo, criando uma relação mais flexível e dinâmica como é característico do modelo mítico, segundo o autor. Há ainda a indicação e a possibilidade de que algo extra que possa acontecer no momento ou que fuja do meu controle durante a performance se torne parte da mesma.

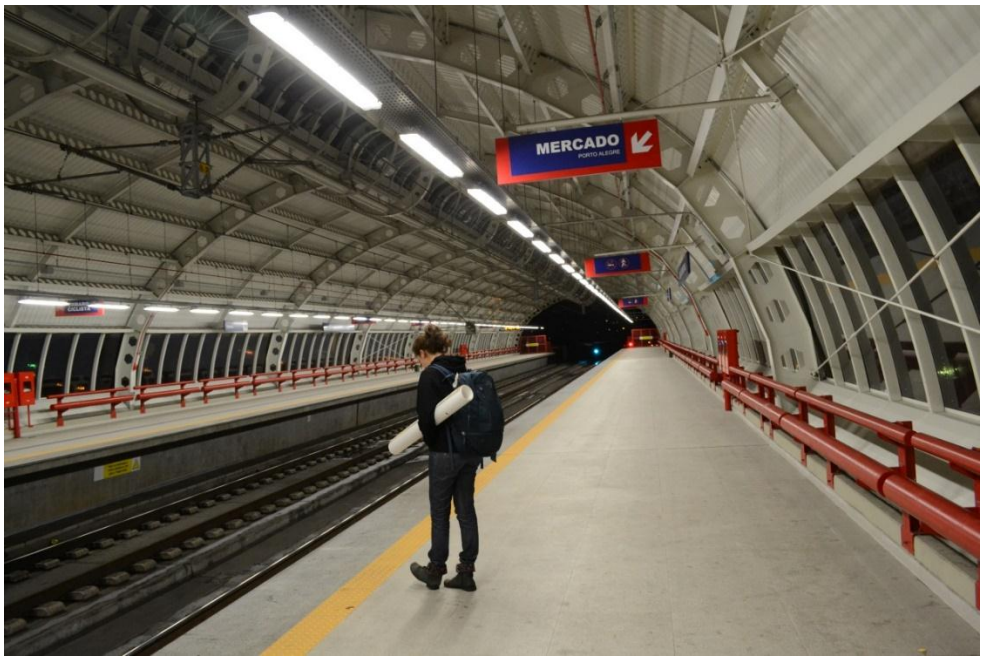

Figura 59: Esperando pelo trem, 2014. Foto: Evelyn Lima

[26] Os modelos estéticos e míticos são apontados na obra *A performance como linguagem na página*, de Renato Cohen.

Figura 60: Dentro do trem, aguardando pela desocupação do espaço no chão, 2014. Foto: Evelyn Lima

Figura 61: Registro do final da viagem com bastante espaço no chão, 2014. Foto: Evelyn Lima

Como trem era mais vazio à noite do que durante o dia, comecei a trabalhar após o anoitecer. Assim, além de chamar menos atenção por não haverem tantas pessoas, eu também diminuía a eventualidade de encontrar com seguranças da empresa Trensurb que pudessem me interromper. O período escolhido para aguardar o trem, então, foi o horário a partir das 20h, quando ele esvaziava consideravelmente na Estação Canoas. Logo depois disso, era possível cobrir o chão com uma grande folha e seguir desenhando até o final. A volta para Porto Alegre, aproximadamente as 21h30, era acompanhada por pouquíssimos passageiros. Nunca me dirigi ao público para descobrir sobre quem já tinha me visto desenhar no trem, mas em função da frequência e do horário, imagino que a performance possa ter se tornado um tanto previsível, por já ter sido vista. É notável que algo irá suceder tendo em vista a organização das folhas no chão e o resto dos materiais.

Como a performance ocorria no período noturno, a iluminação própria do vagão era o único tipo de luz presente. Introduzir uma lâmpada, uma lanterna ou algo que pudesse dar ênfase à performance que ali ocorre seria uma intromissão que não considero apropriada visto que procuro me relacionar como o espaço do trem tal como ele se apresenta. A luz direcionada causaria uma certa “separação” entre eu e o público de passageiros e remeteria ao modelo estético apontado por Cohen, o que não faz parte das minhas proposições nem do espaço escolhido para fazer a performance.

Cerca de três vezes a cada mês desde o final de 2013 até Março de 2014, aproximadamente, foi realizada a mesma performance no trem. Realizada em meio aos passageiros sem qualquer aviso prévio sobre o que aconteceria, especificamente no espaço restante ao final do vagão, entre os bancos voltados um para a frente do outro. Durante a performance, eu não permanecia com o corpo fixado em apenas um lugar com relação à folha de papel. Apesar do movimento ser pequeno, ele existia. Com o corpo em pé segurando o pêndulo com o braço que me permitia “migrar” para uma parte menos preenchida do papel, iniciava uma composição de linhas e fios também alternando o braço que suspendia o pêndulo.

Como forma de viver a passagem do tempo está o cansaço que ocorre quando a força do braço começa a vencer. Ora braço direito, ora esquerdo são revezados para desenhar. A impossibilidade de o corpo resistir ou manter-se na mesma posição, intercepta o modo de fazer ou articula o modo de fazer, já que os braços são trocados, alterando assim o local da folha onde serão recebidas as marcas e vestígios do pêndulo entintado.

Como a postura corporal era fundamental para o processo e o resultado em performance, me pareceu interessante da mesma forma tornar visível sua resistência e como ela age sobre o trabalho. A troca dos braços é uma necessidade do corpo que vem com o tempo da performance. Essa situação me levou a pensar novamente sobre o corpo como instrumento e como ele poderia atuar neste caso específico. Podemos notar nas fotografias e vídeos que, ao performar, procuro afastar os pés para ter mais equilíbrio sem me segurar em nada dentro do vagão. Concentro-me em sentir os balanços e na transferência de pesos que condicionam o equilíbrio. Quase como uma meditação.

Há uma concentração na ação de retirar lentamente os pêndulos dos panos onde eles estão enrolados, organizá-los lado a lado e iniciar com o corpo em pé. A espera pelo trem e, depois disso, a espera pela desocupação do espaço físico junto com a montagem da folha no chão e a organização dos materiais (os dois pêndulos que seriam uados e o pote com tinta), me fizeram perceber a ocorrência de um espaço de concentração, quase de meditação. Era importante, ao entrar no trem, ficar atenta ao movimento, ao fluxo de passageiros e ao som anunciando em cada estação.

Inicialmente, são colocados dois pêndulos lado a lado, enrolados em um tecido. No segundo momento, são abertos esses rolos e retirados de cada um, um pêndulo. Um por vez é mergulhado na tinta e depois levado em direção ao papel. As marcas diversas são provocações inscritas pelo tipo de pêndulo empregado e pelo tipo de impulso ocorrido. No dia 24 de Maio de 2014, fui ao trem acompanhada e sobrepus, pela primeira vez, os desenhos registrados pelo trajeto marcado no dia anterior. Depois de um tempo, decidi trabalhar apenas com um pêndulo (o pincel

que lembrava um garfo) e com uma folha. O resultado gráfico causado por um pêndulo específico e a sobreposição de desenhos e deslocamentos na mesma folha “limpavam” a performance, deixando-me mais concentrada na formação da imagem através das captações ao invés da preocupação em utilizar um dado número de pêndulos e ter o trabalho de trocar as folhas. Camadas de tempo e deslocamentos iam sendo depositadas umas por cima das outras em uma única folha. Em função disso, o papel tornou-se um pouco sujo e amassado, formando um resultado agrupado da sobreposição de trajetos e o acúmulo de deslocamentos a cada ida ao trem. A partir disso, segue as imagens abaixo:

Figura 62: Lívia dos Santos Silva. Detalhe do desenho sendo formado, 2014. Foto: Evelyn Lima

Figura 63: Braço suspendendo o pêndulo sobre papel, 2014. Foto: Evelyn Lima

Figura 64: Registro da performance no vagão do trem, 2014. Foto: Evelyn Lima

Figura 65: Detalhe dos registros gráficos sobrepostos, 2014. Foto: Evelyn Lima

Figura 66: Registros sendo sobrepostos, 2014. Foto: Evelyn Lima

3.2 REGISTRO. POTENCIAL TRANSFORMADOR

De fevereiro até outubro de 2013, contei com a colaboração da colega e amiga Heloisa Marques, que acompanhou o processo desde o início registrando-o com filmagens e fotografias, quando não era possível que eu me ocupasse disso. Documentando nessa época apenas momentos específicos quando o desenho era iniciado. No período final, a partir de abril de 2014, tive ajuda da também colega e amiga Evelyn Lima. Pensando sobre a qualidade dos registros, comecei a observar a maneira como eu estava "dirigindo" ou me posicionando para que tal performance acontecesse. Sobretudo, meu próprio aspecto e o de meus pêndulos. Ou seja, foi a preocupação em documentar o processo que me possibilitou uma atenção maior com a forma visual da imagem que se formaria a partir disso.

A linha que suspendia o pêndulo tinha sido cortada e amarrada a outra, provavelmente em função de uma alteração que resolvi fazer com relação à distância. Este "remendo" tornava visível uma ponta da linha que ficava para fora do nó, e não uma linha limpa e contínua até o objeto. A linha tensionada de meus pêndulos tinha sido uma forma visual importante dentro do espaço no qual eu agia, desde a minha experiência com a exposição do trabalho na coletiva *Poéticas em Devir,* na Galeria Mamute. Portanto, Quando passei a me importar com o aspecto dos pêndulos, os fios emendados foram trocados por novos, pois não queria uma ação ordinária e sim algo que exigisse um estado de concentração. Ou seja, o registro da performance começa a guiar sua recepção. Investindo na forma de apresentação da performance, diferenciando-a de um acontecimento comum como era o de viajar.

Tornou-se de extrema importância registrar as performances desde a espera do trem e não apenas quando era iniciado o desenho com pêndulos. Reparei que a minha roupa deveria ser a mais discreta possível, mas não uma roupa especial para performar ou que me destacasse. Teria de ser uma roupa comum e corriqueira. Algo

que me fizesse passar por “viajante” desde o início e que ao mesmo tempo não confrontasse visualmente com a imagem proposta por trás da câmera.

Os passageiros passaram a notar mais a minha presença em função das fotografias e filmagens. Posso afirmar que a busca pelo registro me fez orientar com mais atenção a maneira como o trabalho vinha sendo feito. Fiquei por um bom tempo realizando performances com o auxílio do registro. Ocorreu, portanto, uma diferença na forma como o espectador iria assistir a performance. Se a mesma fosse feita sem a interferência causada pelo registro, tal performance poderia ser assistida de forma diferente e, talvez, melhor. Ou poderia nem ser notada. O momento da espera pelo espaço de trem, por exemplo, passa desapercebido. Mas quando registrado, ele é notado. O momento de desenhar com os pêndulos sempre é notado, com ou sem a presença do registro. Porém, com o registro as pessoas ficam um pouco desconfiadas e evitam passar de frente.

Figura 67: Passageiros no trem, 2014. Foto: Evelyn Lima

Figura 68: Parada na estação Fátima, 2014. Evelyn Lima

Figura 69: Registro do interior do vagão, 2014. Foto: Evelyn Lima

Com a presença da câmera, os passageiros evitam passar na frente e pisar no papel porque pensam e concluem que o que acontece ali é algo importante devido a presença da câmera e de alguém que a opera. Eles parecem receber a performance e o contexto do espaço a partir da mesma.

Por mais que a performance fosse sempre a mesma, ela nunca era feita da mesma forma, já que o caminho nunca mantinha os exatos movimentos. Cada desenho era uma representação ou uma captação única daquele momento de passagem. Isso permitia certo improviso, uma ligação com o acaso. Visto que não era nada ensaiado antes de entrar no trem e que não deixava de ser um acontecimento para um público que, a qualquer momento, poderia intervir se assim desejasse, a obra se mantinha aberta para possíveis alterações. Apesar disso, ocorreram poucos tipos de interferência ou participação.

Quando as performances são filmadas, são capturados também os elementos próprios da cena naquele local, como a luz e o som. Estes depois são novamente trazidos na produção dos vídeos. A fotografia e o vídeo são geralmente os meios duráveis pelos quais uma arte efêmera pode ser transmitida em outro momento para um público diferente daquele que testemunhou a ação.

Sobre a documentação da performance, reparo que algumas fotos poderiam ser também o trabalho. Houve momentos na minha performance em que ela passa a ser preparada para ser registrada, mesmo que o registro nunca tenha sido a meta principal. Há ainda fotografias que funcionam como um complemento, um documento de trabalho. A origem do trabalho sempre foi o ato performático em si apesar de haver uma situação onde o registro e o trabalho sem registro passaram a se completar. Tendo em vista que o registro depende da manifestação do ato performático mas que a performance é independente do registro para acontecer, o registro torna-se um veículo para transmitir tal performance em outro espaço e em outro tempo. Sem o registro, o trabalho perde a possibilidade de ser vinculado a outro contexto que não o de sua ocorrência original. Portanto, no caso do meu trabalho, a performance sem sua documentação torna-se uma manifestação apenas para aquele lugar e para aqueles que ali estão, o que não era minha intenção.

Como é comentado no texto *The Performativity of Performance Documentation*, de Philip Auslander, a questão da documentação se vincula a forma de percepção que o público constrói. Ou seja, a ação documentada ou a ação não documentada serão dois formatos de experiências que irão interferir na visão do público e a transmissão dos trabalhos dos artistas através do meio artístico. A performance será vista em tempo presente pelos passageiros que estiverem no mesmo vagão e, ao ser documentada, gera vários momentos de apresentação e várias imagens. A performance ainda poderá ser vista por outras pessoas em outro tempo, fora do trem, a partir de uma projeção de vídeo. Porém, para que isso fosse possível, foi necessário compartilhar o tempo e o espaço com a fotógrafa.

Muito se comenta sobre a importância da documentação e de seu poder de interferência quando ela passa a "invadir" o espaço da performance. Há trabalhos que ficam prejudicados pela excessiva documentação, ou seja, a percepção que o público tem sobre ela se altera ou torna-se inviável, na medida em que o fotógrafo ou o tipo de documentação feita chama mais atenção do que o próprio ato performático. Em meu trabalho o registro acabou chamando atenção das pessoas no trem e modificou minha forma de ver e construir o trabalho e as imagens oriundas a partir dele.

3.3 O SOM E SOBRE QUEM VÊ

A proposta para este tópico é refletir sobre a referência trazida pelo som e como ele assim contribui no desenvolvimento das minhas performances, além disso, analiso as formas como ocorreram as apresentações diante dos passageiros. O som funciona como uma espécie de orientação para este trabalho. Pois, além de ser próprio do espaço do trem que tanto me atraiu para esta pesquisa, é a partir dele que direciono o "transcorrer" da performance. Quando a performance é filmada, o som do ambiente é formador do áudio das vídeo-performances apresentadas.

Não há qualquer uso de texto, oral ou escrito na performance em si. O que ocorre é que muitas vezes sou orientada pela voz transmitida para dentro dos vagões que anuncia o nome de cada estação onde paramos. Esse som me dá uma referência de tempo e espaço na medida em que indica a localização do trem dentro do percurso estabelecido. Este é o momento propício para preparar a folha ao chão e organizar os pêndulos. Quando escuto, por exemplo, “estação São Leopoldo” (sentido Porto Alegre - Novo Hamburgo) significa que o trem está próximo do final da linha, logo, a maior parte dos passageiros já foram deixados, propiciando assim um espaço para colocar a folha ao chão. Durante a volta, no sentido inverso, (Novo Hamburgo – Porto Alegre), o som das frases “Sapucaia” ou “estação São Leopoldo” indica que várias pessoas irão entrar. Ou seja, exatamente o contrário do que o som indicava antes. Na ida, o som das palavras “Estação Esteio” ou “Estação São Leopoldo” indica o momento em que o desenho pode ser iniciado sem atrapalhar os passageiros. Na volta, a mesma emissão de som indica o momento de guardar os materiais e recolher a folha.

O trabalho se completa com as informações específicas daquele sistema de transporte, tendo em vista que a voz indica o momento para dar início à criação de desenhos. Na medida em que se agrupam referências de tal espaço, tem-se um tipo de trabalho que se vincula totalmente ao espaço no qual está sendo inserido. A palavra oriunda do funcionamento daquele meio acaba por “reger” parte do tempo do trabalho. O som que anuncia as estações mais próximas de Novo Hamburgo indica o fim da espera.

Durante a filmagem da performance, notamos uma acumulação desse som, visto que a voz transmitida continua anunciando o restante das estações. A performance é sempre assistida pelo público que ocupa o vagão que escolhi entrar de maneira aleatória. As pessoas que embarcam junto comigo, contudo, não são as mesmas que ficam até o final. Temos uma parte dos passageiros que vê parte do que acontece e outra pequena parcela que assiste do início ao fim, sem perceber que o momento de espera faz parte da situação e que o que ali ocorre é uma performance.

Apesar da performance ser estruturada por partes em sequência, ela não necessita ser vista do começo ao fim para que ela ocorra ou para que a percepção possa ser fruída. Sobretudo, é uma performance que pode ser assistida do meio para o fim, do início para o meio e do início ao fim. Ela é feita durante passagens e travessias e pode ser assistida segundo esse ritmo.

Refletindo sobre a latência da performance no trabalho, em uma única vez, procurei anuncia-lo previamente a um segmento de público. Através da rede social Facebook, criei um evento público intitulado *quase não há performances ao vivo*, no qual convidei meus amigos para assistir a performance que foi realizada no dia 10 de Março de 2014. Como ponto de encontro, foi combinado o horário entre 20h30 e 21h00 na Estação Mercado Público. O nome do evento surgiu a partir das leituras referentes aos registros de performances em vídeos. Estes são feitos em muitas ocasiões onde o registro também viabiliza a apresentação do trabalho. Naquele dia, as 21 horas, estavam presentes seis amigos na estação mercado para acompanhar a realização da performance desde o início. A imagem abaixo, feita a partir do dia combinado no evento, é um exemplo que manifesta tal “performatividade” presente na imagem e isso faz com que eu considere a fotografia de registro como parte de trabalho de pesquisa. Temos ainda a documentação feita pelos próprios passageiros, como é o caso da segunda imagem na sequência onde um senhor utiliza do dispositivo de seu celular para captar a imagem que dá testemunha do ocorrido. O registro que ocorre através do interesse dos próprios passageiros é algo que foge do meu controle e que, portanto, aprecio.

Figura 70: Lívia dos Santos Silva. Registro da performance, 2014.

Figura 71: Espectador da performance quis registrar o acontecimento, 2014.

3.4 *HAPPENING*, PERFORMANCE E VIDEO ARTE

No livro *A performance como linguagem* de Renato Cohen, vemos que a partir de 1951, John Cage[27] realizava apresentações cênicas com sons retirados de várias formas diversas, compondo não apenas uma "música" de forma incomum, mas dando início a noção de performance baseada no improviso e na relação com

[27] John Cage nasceu em 1912 e foi músico, compositor e precursor da performance a partir do uso de objetos não convencionais em suas apresentações musicais. Foi professor de Allan Kaprow.

objetos comuns do nosso dia-a-dia. Nas experiências sonoras de Cage, observamos a alteração das propriedades originais dos objetos. O processo de extrair sons e ruídos de objetos de uso cotidiano, não componentes de um aparato próprio ou específico da música, dilui a ordenação em categorias e divisões, vinculando o trabalho a partir de várias relações que se completam como um todo, como acontece na vida.

As composições musicais que John Cage fazia em 1950 formulam o início da experiência do *Happening* e do pensamento central que irá identificar o grupo Fluxus. Este era uma grande reunião de artistas, compositores, escritores, atores e performances cujos trabalhos estavam interligados com a vida. A arte poderia estar sendo feita por qualquer um, em qualquer lugar, de múltiplas formas. O mundo tornou-se um grande mosaico de possibilidades artísticas.

Entre 1920 e 1950, o cinema experimental havia retomado o uso da imagem explorando a instalação. Esta era uma nova forma de unir obra e imagem com o espaço expositivo. O vídeo, a partir dos anos 60, possibilitou a edição a partir do registro. A velocidade da ação poderia ser alterada, as imagens duplicadas e as cores modificadas artificialmente. Esta nova forma de manipular a imagem em movimento permitia a exploração de suas dimensões podendo ser projetada no espaço ou transmitida por uma série de aparelhos.

Em 1959, Allan Kaprow realizou *18 Happening in 6 Parts*, o que ele chamou de primeiro *happening*. No período dos anos 60, os primeiros *happenings* foram marcados pelo total improviso, ligados a proposta da não-arte, que daria continuação à performance. Segundo vários artistas, o público necessitava ser acionado ou até mesmo responsabilizado pela arte em vigor. Os antiartistas dos anos 60, que procuraram retomar as ideias do Dada e Surrealismo, integravam a corrente da contracultura e se reuniam para discutir sobre a proporção da dominação que o mercado da arte vinha tomando e refletiam sobre outras formas de se trabalhar com a vida cotidiana sem os recursos, propostas e conceitos antigos que, para muitos artistas, tornavam a arte, uma espécie de prisão.

Para muitos artistas tornou-se importante estabelecer, tanto no âmbito físico como no social, a consciência e o valor daquilo que nos cerca e que passa, portanto, a nos atingir. Materiais, situações, ações e acontecimentos poderiam brotar do mundo, tornando a vida uma fonte de criação sem fim. A aproximação com as coisas simples e verdadeiras de uma rotina era uma forma de valorar a premissa de que a arte poderia estar em muitas coisas e ser acionada por artistas e não-artistas. Logo, os trabalhos mantinham como base o caráter da antiarte. Com o grupo Fluxus, muitas das propostas puderam desenvolver-se a partir da troca e diálogos entre o público e a nova produção artística.

O mundo como local de trabalho e a participação do público eram formas de não demarcar autoria somente ao artista, abrindo também para as manifestações ao acaso. Observar a vida, relacionando o espaço onde vivemos, formaria um fluxo inesgotável de ideias e sugestões. Como se uma coisa levasse à outra e assim por diante. O trabalho em arte poderia partir ou ser a própria experiência comum que é o que nos une, nos enlaça, nos aglutina como um todo. Com relação aos trabalhos realizados para provocar o público e torna-lo parte integrante da obra, segue citação:

> "A arte enuncia-se enquanto evento íntimo que o olhar vem reativar, ao constatá-lo. O happening e a performance deram forma a uma evolução muito mais ampla, já que atinge nossa relação com a arte em geral. O principal aporte do happening e da performance permanece." (BOURRIAUD, Nicolas, 2011, p. 143)

Assim também não seria mais possível catalogar, classificar ou enquadrar manifestações. Fluxus era uma forma de viver, de pensar, na qual a origem de proposições estaria ligada a apenas uma coisa infinita e eterna. Essa forma de interpretar ou agrupar os acontecimentos únicos daquele instante me recorda das circunstâncias que favorecem o surgimento do *Happening*. Abrir e fechar uma porta ou caminhar ao lado de um córrego até que ele termine e depois voltar eram ações bastante comuns durante o dia e visadas pela experimentação de *Happenings*.

Com o crescente interesse dos artistas em aprimorar, o número de ensaios aumentou e os locais onde as apresentações ocorriam eram cada vez mais comuns ou menos relacionados especificamente com a arte. O número reduzido de

apresentações (às vezes apenas uma única vez) e a relação mais aproximada com as artes plásticas possibilitaram a passagem do *Happening* para a performance, que continuaria a libertar o homem das *amarras condicionante*s, termo usado na obra *A arte como linguagem* de Renato Cohen.

Nos anos 60 e 70, o grupo Fluxus retoma a ideia de Duchamp com os *readymades*, alterando as propriedades originais dos objetos. Os artistas passam a atuar como performers de forma individual como Andy Warhol, Allan Kaprow e Guto Lacaz, por exemplo. Para muitos artistas e críticos, a performance era considerada anárquica no sentido de não obedecer a nenhum rígido critério, sendo uma expressão artística independente. Ambos, performance e *happening*, haviam sido investigado pelos artistas justamente por proporcionarem algo que fugisse do objeto comercializável, colocando o próprio mercado da arte em cheque quando os artistas passaram a explorar e apresentar o corpo em ações públicas. No Brasil, no final dos anos 70, começaram a ser construídos espaços apropriados para apresentações de vários tipos de performances como o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo que em 1983 apresentou o II Ciclo de Performances.

A expressão da performance no Brasil tem como antecessora a ação *Experiência n. 2,* realizada por Flávio de Carvalho em 1932. A ação consistia no trajeto do artista em sentido contrário ao de uma multidão. Seus trajes compostos por saias e coletes também chamavam bastante atenção. Com essa atitude, o artista dava continuidade ao que se preconizava com relação ao corpo se tornar uma ferramenta para o próprio trabalho em arte, híbrido e multidisciplinar. Além de iniciar um tipo de trabalho sem a presença de um objeto artístico e sim de um evento.

3.5 REFERENCIAIS ARTÍSTICOS

3.5.1 A leveza na poética de Bas Jan Ader

Artista conceitual holandês nasceu em 1942 e foi visto pela última vez em 1975, quando procurou cruzar o oceano Atlântico em seu pequeno barco. Por meio de vídeos, fotografias, instalações e escritos o trabalho de Bas Jan Ader é realizado, exposto e difundido. Como as ações que este artista propõe acontecem em lugares distintos e não são anunciadas ou convidativas ao público, é através do documento do registro de seu trabalho através do qual a obra se faz e se transmite. No momento em que elas acontecem ao vivo, o registro do trabalho é o próprio trabalho. Os vídeos transmitem outro tempo e espaço onde a ação se deu no passado. Cair da bicicleta em um canal na Holanda, despencar de uma árvore ou ainda se atirar do telhado de uma casa são registros recorrentes na obra deste artista que tem como interesse nos trabalhos a queda. Por exemplo, em *Fall I,* o momento da queda abrupta pode ser visualizado como algo leve que se manifesta com lentidão. Isso graças ao modo como o vídeo foi feito e transmitido ao público.

A velocidade brusca do corpo que vai da parte de cima do telhado de uma casa até o chão (como acontece na realidade) pode ser contemplada a ponto de repararmos na beleza da queda e até de esquecermos do perigo, quando em um vídeo em câmera lenta. A possibilidade de edição que a linguagem do vídeo apresenta permite outra percepção daquilo que ocorreu. A queda, assistida lentamente, transmite um sentimento mais ameno, de leveza, e não o do desespero, do fracasso e da angústia. Segue-se o plano de jogar-se mas não se cumpre uma regra ou coreografia para a forma como vai ocorrer a queda naquele momento específico. São repetidas as vezes que o corpo “se desmancha” e se “prende” ao chão, porém, cada queda é uma forma única de desligar-se daquela situação também para sempre única.

No texto de Glaucis de Moraes, O mar Icariano no processo artístico de Bas Jan Ader na Revista Carbono, comenta-se acerca do mito de Ícaro que constrói asas para chegar ao sol e, por uma questão de fracasso, ele cai. A manifestação da queda é um dos principais aspectos no processo do artista Bas Jan Ader onde se repete a ação da queda em Nightfall e Broken fall buscando reagir contra a gravidade que compõem uma realidade. O elemento do peso que faz com que cada

corpo possa responder de alguma forma à força da gravidade. Sobre permitir ao corpo desligar-se do chão por um breve momento, indo sempre de encontro à atração para o chão, me recordo desta passagem:

> "Como no mito de Ícaro a queda nas proposições de Ader é inerente à uma figura de voo: este do desejo, daquilo que suporta a condição de existência humana, inevitável batalha entre o peso da gravidade e a leveza do sonho...Suas ações testam os limites físicos de seu próprio corpo em relação à verticalidade. Ele está exposto, cair ou deixar cair, neste caso, é abandonar qualquer forma de controle, é se liberar de forma radical, de qualquer restrição". (DE MORAES, 2013, p. 6)

A sensação de desequilíbrio e o corpo que cai trazem também um tipo de reação à postura que adotamos e à gravidade na qual estamos condicionados. O fato de que todos os corpos são atraídos para o centro da Terra move a movimentação do corpo em queda, sem escapatória e sem controle. Notamos no trabalho desse artista um desapego que se mostra claro na exposição do corpo e na exposição do corpo à dor ou ao perigo. Jas Ban Ader faz da queda o elo que integra sua arte e sua vida. O artista arriscou a própria vida para efetuar suas várias quedas. Largando-se, desprendendo-se, o corpo segue em favor da atração para o centro da Terra. Recordo da posição negativa que geralmente a queda é vinculada, como falir e desmoronar. Estas manifestações são excluídas do tipo de vida que se espera e pela qual se luta dentro da sociedade. No entanto, muitos dos acidentes, erros, excessos e distrações, se trazidos para a arte, podem potencializar ações e elementos, a princípio renegados, articulando possivelmente a base de um trabalho ou até mesmo, o próprio.

3.5.3 Do pouso ao voo nos escritos de Peter Greenaway

Pode-se ir de um lugar a outro por meio de várias formas: andando, saltando, nadando, voando. Aqui, a leveza se relaciona com os movimentos do pequeno e simples instrumento do pêndulo, que sem a qual não se movimentaria. Tendo em vista que um peso excessivo não permitiria o movimento, o pêndulo deixaria de

acessar assim os riscos e gestos breves do contato leve entre “voos” e “pousos” que demarcam a zona de ação na superfície. Os objetos são balançados e seu contato entre o ir e vir fazem o desenho aparecer. Como extensões do corpo, eles favorecem o alcance à superfície ao mesmo tempo em que estabelecem fidelidade ao tipo de balanço que lhes é imposto.

No trabalho chamo por voo o instante no qual o pêndulo é lançado durante a performance pelo impulso do trem, atingindo o alcance de sua “órbita”. Quando o pêndulo se move, por estar recebendo a movimentação externa, ele adquire maior oscilação. Passando a ter um movimento pendular, na ida quando ele se eleva e na volta ele torna a baixar. É durante o instante repetido da suspensão que penso o voo no deslocamento. Acerca do momento no qual o pêndulo desce e encosta na folha, vejo sua queda leve como um voo. Porque como voo ela é ainda mais leve, já que desce como se estivesse pousando ao invés de cair abruptamente na folha, restando talvez assim a evidência de apenas um ponto ou mancha. Para junto da performance, relaciono o momento de elevação com um voo. E o pouso seria o momento em que ele toca na superfície.

É no momento da queda lenta que o objeto gira e se impulsiona mantendo contato com a folha, para frente e para trás, deixando em cada gesto a marca de um traço em movimento. Ao erguer o pêndulo, muitos passageiros, com os olhos já curiosos em função das grandes folhas presas ao chão em um instante anterior, acompanham a descida do objeto até a superfície da folha. Ele vai de encontro com um leve pouso à superfície. O instrumento em contato com o papel logo se seca e, com outra nova superfície, o gesto é repetido assim que ele volta a receber a tinta.

A ideia do voo na questão de lançar o pêndulo e lançar o corpo nas acrobacias aéreas me fez relacionar a possibilidade desses pequenos momentos de voos e pousos que ocorrem. O voo aqui serve não apenas enquanto reação ao campo gravitacional. O ato de voar, mesmo que breve, retoma uma linhagem de obras e mitos que sempre trataram do voo como um sonho ou delírio do homem.

A viagem é a força motriz que impulsiona o pêndulo para voar e pousar. O deslocamento efetuado durante o caminho repercute na relação entre o trânsito limitado e orbitado pelo instrumento, o desenho que é criado a partir da apresentação do trajeto. No livro *Le bruit de nuages (Flying out of this world)*, de Peter Greenaway, são apresentadas figuras acompanhadas de textos que orientam o leitor de etapa em etapa sobre a possibilidade do voo representado pela arte. As várias imagens que percorrem o andamento do livro são de pessoas gordas erguidas com esforço por outras, são imagens de pessoas ao chão, dos que saltam, que dançam e que se agarram aos pássaros que constroem asas. São imagens de pessoas que vão finalmente para os céus. A possibilidade de voo floresce na medida em que brotam as imagens mais leves, de ascensão.

No início do livro, a experiência do voo é tratada como algo impossível e apenas obtida em sonhos e delírios. As imagens desta parte referenciam sempre o peso, a força da gravidade. Fica exposta a forma de como não somos feitos para voar. De que o voo é vinculado ao privilégio e aos devaneios dos otimistas. Voar seria uma espécie de contradição daquilo que somos. Asas nunca cresceriam em nós de forma natural e os instrumentos que poderíamos construir, usando como apêndices ainda assim também não nos permitiriam a sensação libertária que reside em voar. Cabendo a nós cairmos de certa forma como um pêndulo, como se estivéssemos em meio a um pouso.

> “Alas, any true flight we make will always be externally assisted. Alas, the best we can do is fall and believe ourselves flying. Alas, not until air grows as heavy as water could we push ourselves up and off. Alas, not until gravity exerts considerably less than it presently does on the human body, will we be able to flap our arms and drift away from the earth”. (GREENAWAY, 1992, p.9).

Em um outro tipo de experiência com a gravidade, um estado de “fora”. Pequenos saltos embalados por passos curtos podem expor um brevíssimo momento de elevação antes de voltarmos a ter contato com a superfície da terra. Com o passar do tempo, o livro revela um convite e ilustra possibilidades nas insistentes tentativas visualizadas nas imagens cada vez mais ousadas em termos

de voo. Porém, há ainda a dúvida sobre se os personagens estão sendo levados ao alto ou se estão sendo descidos. O voo ainda faz parte do sonho, assim como a queda interpreta a realidade.

Começa a ser comentado a presença de mecanismos e meios que podem tornar viável a ideia de ascensão e uma tolerância ainda maior aos antigos desejos. Asas como as dos cisnes ou águias poderiam nos servir, se fossem feitas de modo a vencer o peso do corpo humano. Que tipo de asas necessitaríamos? Asas que iriam a caça ou ao simples e despreocupado trajeto? Buscaríamos a velocidade ou a lentidão? O ser voador pacífico ou predador? Minha busca com relação aos objetos com os quais construo pêndulos acaba por seguir requisitos bastante parecidos. Um balão cheio, por exemplo, como já foi o caso, era tão leve que o toque praticamente não existia.

Quando armazenei em seu interior uma pequena quantidade de água, ele pôde ter certo peso, ainda leve, que causasse o toque. Outros instrumentos como os pincéis ou a lâmpada marcam principalmente suas pontas em contato. A ponta do pincel reage aos movimentos de forma diversa a “barriga” arredondada da parte da lâmpada que é entintada e que entra em contato com a superfície. No caso da lâmpada, como é arredondada, seus giros e curvas são mais frequentes e alguns “pousos inclinados” se tornam pontos graúdos.

Ainda sobre o livro de Greenaway, ele retoma a descoberta de Newton no momento em que o mesmo presencia a descida abrupta de uma maçã. “Think how the imagery would wither if he had witnessed, no the portentous fall of an apple, but the insignificant fall of a plum or a pear?”. (GREENAWAY, 1992, p.136). A descida ordenada pelo voo ao invés da queda tal qual como me refiro ao movimento do pêndulo convoca a relação que encontro a partir da pesquisa. O momento de voo do pêndulo é seguido pelo momento da queda e em meio a isso ocorrem pousos que vão deixando a marca do leve contato entre o voo e a queda, o vai e volta. Gosto de pensar a descida do instrumento até a folha, leve como uma pluma, e não densa e veloz como a maçã na situação de Newton. A experiência do voo, além do movimento do instrumento-pêndulo, é vivida nas acrobacias onde o corpo amarrado

ao pano atua como pêndulo. A força gerada para subir e se amarrar faz balançar o tecido. Com ele posso me enrolar dando voltas no corpo e firmando alguma estabilidade com nós. A técnica do tecido aéreo exige muita força e, quando feita por alguém experiente, não deixa transparecer tamanho esforço. Mas sim, atitudes leves e confiantes.

Tendo contato com o movimento pendular, seja no corpo ou com o instrumento, presenciei situações originadas a partir da gravidade que falarei adiante. E se com o local do céu, ao efetuar tal positivo voo, nos deparamos com o silêncio ou estaríamos aptos a ouvir o barulho das nuvens? Aves migratórias mudam de local para alimentação e procriação, mas nós para onde poderíamos ir? No final do livro, entramos na parte chamada *The disgraced* onde nos é revelado o momento de falha, ilustrado pelo mito de Ícaro, mais uma vez aqui citado.

Figura 72: Bas Jan Ader. *Fall I*, 1970.

3.5.4 William Anastasi. Sobre ritmos e desenhos

William Anastasi nasceu em 1933 na Filadélfia e nos anos 60 começou a morar e produzir em Nova Iorque. Trabalhou com pintura, escultura, fotografia, colagem e principalmente na investigação da natureza do desenho, fazendo-o surgir a partir de estratégias com os materiais - como por exemplo, derramar, lançar e captar -. Foi um dos primeiros artistas a analisar e contemplar a relevância do processo e um dos pioneiros da Arte Conceitual e Minimalista. O som extraído de circunstâncias externas relacionados ao cotidiano, que foram gravados pelo próprio artista no ano de 1964, configuram a origem do trabalho *Sound Objects*, que contempla 8 horas de ruídos a partir de conversas alheias, sirenes e latidos de cachorro. Muito influenciado pelo som e pela música, realizou os *Concert Drawings* em meio às performances dos colegas John Cage e Merce Cunninghan.

O artista que sempre gostou de se exercitar com corridas, encontrou na prática da caminhada uma ideia para a realização de uma série de trabalhos e a ocasião de um estado mental que considerava importante. Como se alguns de seus pensamentos não lhe pudessem ocorrer quando o corpo estivesse sentado ou deitado. Caminhar, para o artista, era algo que continha outro tipo de ritmo e, justamente em função disso, causava outro tipo de estímulo mental. Mantendo o olhar a frente, para onde estava indo, ele não percebia o interesse em acompanhar o desenho, feito a partir de seu deslocamento nos *walking drawings e pocket drawings*. Foi bastante natural ele iniciar então a produção de seus *blind drawings* sem o uso da visão, nos anos 70.

O interesse por filmes mudos, em especial um filme específico que ele conta numa entrevista ter assistido no MoMa[28], o fez perceber um meio de separar o processo mental, no qual sua mente poderia acompanhar a imagem, enquanto suas mãos se movimentavam de forma independente para desenhar, quase como um transe. William Anastasi começou a realizar pequenos desenhos sobre o colo no espaço do metrô, enquanto escutava música. Ele procurava manter os olhos

[28] Disponível em: http://www.hunter.cuny.edu/art/repository/files/AnastasiArtNews.pdf acesso em 25 de Julho de 2014.

fechados na maior parte ou olhava para o chão. A concentração e a recepção da música que ele ouvia enquanto suas mãos captavam a energia e os impulsos do deslocamento no metrô, possibilitou que o artista descobrisse uma maneira própria de realizar meditações antes mesmo de aprender a meditar.

Ao se concentrar no movimento transmitido aos lápis, os desenhos são formados a partir da captura do movimento do metrô enquanto ele também se desloca para um destino desejado junto de vários outros passageiros. Segundo o próprio artista: “I love walking. I find that walking does something to my thinking, to my mental process, that is different from sitting or lying down. When there’s motion, let that motion, rather than predetermination, be the energy for the drawing.”[29]

Ao efetuar deslocamentos por metrô, da rua para seu estúdio e vice-versa, o artista realiza desenhos sentado em um banco, apoiando uma prancheta em suas pernas e, sobre ela, uma folha de papel. Com um lápis em cada mão e os cotovelos rígidos formando um ângulo de aproximadamente 90 graus os ritmos do trem formam as linhas de acordo com as freadas e acelerações até que se cumpra a chegada ao local determinado.

Os desenhos lembram a aparência de ações de sismógrafos ou, por exemplo, índices que mostram alterações. A parte da folha onde foram “estacionadas” as mãos do artista segurando os lápis são as zonas onde há mais concentração de riscos. O aspecto visual de seus desenhos contempla riscos tremidos e frágeis que se sobrepõem uns aos outros, tornando possível quase a visão de uma bola de linhas sendo desenhada. Esta forma de desenhar a partir do acaso e das circunstâncias dispostas no local e nos momentos nos quais estamos inseridos foi bastante influenciada pelas experiências sonoras do amigo John Cage, com quem costumava jogar xadrez e quem gostava muito da ideia de Anastasi desenhar com o movimento do metrô.

[29]Disponível em: http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/ acesso em 15 de Julho de 2014.

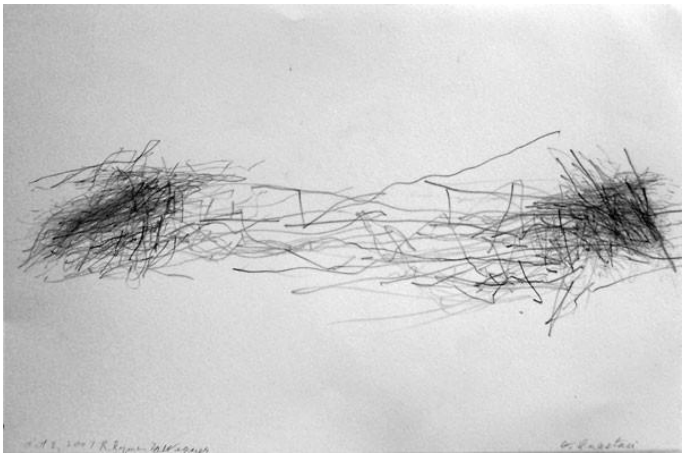

Figura 73: William Anastasi. *Subway drawings*, 2009.

Figura 74: William Anastasi. *Subway drawings*, 1968.

O princípio baseado na recepção de forças externas advindas do deslocamento, torna aparente a construção de um desenho na medida em que o trajeto se cumpre. A concentração e o corpo parado sendo praticamente vetor da força que se dissolve, causam uma ocasião de calma e meditação no mesmo instante em que se atravessa de um território para outro. Os desenhos obtidos dessa forma tornam visível a possibilidade do desenho feito no solo pelo trem.

CONCLUSÃO

A manifestação da viagem de trem convocou um novo significado acerca do deslocamento e do tempo de percurso. Pesquisar durante dois anos os movimentos do trem e como isso poderia estar relacionado ao desenho e à performance me fez analisar meios recorrentes dos quais me utilizo para efetuar um “mergulho” ou uma imersão no meu processo criativo. A insistência e a repetição já haviam servido como base na época da graduação para acessar a maior parte da experiência possível em torno de determinado objeto de estudo. E, a partir disso, ter propriedade para sentir o trabalho, modificando pontos e mantendo outros. Os dois tipos de deslocamentos estabelecidos com e sem a relação entre as tarefas do dia-a-dia foram meios latentes dentro da experimentação com o percurso que possibilitaram uma forma de atuação consciente e específica.

O conceito de insistência, que fora trazido por Camus em *O mito de Sísifo*, condicionou apreensão sobre o que e como se fazia tal ação. A repetição dos processos como desenhar a partir de pêndulos e adentrar na circulação via trem determinou o rumo que o trabalho tomou. Quanto mais eu repetia os deslocamentos e procedimentos, mais eu entendia a minha produção. O movimento entre trânsitos de ida e volta também proporcionou certo fluxo de pensamentos e, mais ao final, uma concentração acerca daquela movimentação cada vez mais lotada de informações. Pude entrar realmente na circulação dos trens, onde senti o cansaço no corpo e onde pude aprimorar a captação de desenhos, entendendo cada vez mais aquela condição.

Durante muitas viagens, com o trem ainda cheio de passageiros, eu fotografava com objetivo de provocar o trabalho. A forma encontrada para organizar uma documentação, sem fotografar diretamente as pessoas, resultou na observação e na captação de seus sapatos, botas, chinelas, tamancos e tênis. Dessa forma, reparei no valor do espaço deixado pelos passageiros pouco a pouco. A descoberta do espaço do chão do trem, depois de passado determinado tempo de viagem, permitiu que tal suporte se tornasse uma superfície de ação.

O plano horizontal e o desenho feito no chão tornou-se um forte vínculo com o espaço do vagão e com o “recolhimento” do desenho feito pelo entorno ou pela passagem por este mesmo. Capturando os embalos a partir de pêndulos suspensos pelo corpo na vertical, foi possível reparar que em meu processo, por várias vezes, o registro tornou visível para mim algo que sem ele talvez eu não pudesse descobrir. Com o tempo, documento e obra começaram a se unir, tornando difícil sua separação. Partes do trajeto realizado via trem, através do espaço ao meu redor, eram captados e registrados, salientando certo imediatismo no desenho vinculado às manifestações de movimentos externos específicos daquele exato momento da passagem, registrando a forma visível em desenho. As presenças de forças naturais como a gravidade e inércia submetiam o corpo a certo estado e ritmo.

A pesquisa vinculou os elementos cotidianos que me pareciam interessantes, como o deslocamento entre as duas cidades e as aulas no circo, tornando-os parte da origem para o desenvolvimento do trabalho. Minha vida pôde ser trazida para dentro do meu trabalho em arte, tornando-se uma fonte inesgotável para a criação e uma forma nova de compartilhar o processo. Segundo Renato Cohen, “À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco”. (COHEN, 2002, p. 97). Nunca havia sido construído uma pesquisa e um trabalho visual de forma tão exposta como foram nesses dois últimos anos. Ir ao trem era um momento de pura concentração e investigação, mesmo com todos os passageiros à volta, olhando, reprovando e se divertindo. Os olhares dos passageiros ficaram retidos nos vídeos e fotografias, tornando-os elementos da imagem.

Quando conheci formas de equilíbrio no contexto das aulas de acrobacia aérea em tecido e passei a me utilizar disso para atuar no trabalho que acontecia concomitantemente, pude reparar na junção e na semelhança dessas duas atividades. A importância da consciência corporal no contexto circense e a mudança da postura do corpo dentro do trem puderam ser fortemente relacionadas à performance, tendo em vista o modo de preparar o corpo e agir recebendo os impulsos. O corpo que se posicionava anteriormente sentado ao banco ou sentado ao chão ainda preservava um trabalho possivelmente mais voltado para o desenho.

Com as repetições e o aumento no tamanho das folhas, passei a me posicionar de pé para permitir ao pêndulo maior alcance e também para me permitir ter uma visão mais ampla do desenho que era ali formado. A vontade na experimentação com os novos pêndulos, descobertos na época onde a produção se fez no ateliê fixo, e a alteração ao acaso, que culminou no aumento do caminho em trilhos e, portanto, do tempo para desenhar – agora recolhendo impulsos de trajetos que nunca haviam sido feitos - pertenciam a um conjunto de motivos e elementos que proporcionaram a ocasião do ato performático no trem.

A documentação feita com maior cuidado no último ano (2014) permitiu que eu ficasse mais atenta a forma como a performance acontecia naquele momento e em como seriam as imagens transmitidas em outro momento. A performance registrada frente aos passageiros chamou bastante atenção e provocou diferenças entre a performance feita anteriormente quando eu não tinha tanta preocupação em documentar e no tipo de performance feita agora, sendo realizada para ser registrada desde o início durante a espero pelo trem. O tempo da espera pelo trem e depois, o tempo pelo espaço que sobrava no vagão foram então sendo incorporados ao registro, preservando assim, o momento de pausa e espera, valorizando nos vídeos a apresentação do movimento quase hipnótico dos pêndulos.

Observei que no primeiro ano da pesquisa houve uma profusão na criação de pêndulos dos mais diversos tipos, assim como a experimentação com vários formatos de papel. No final do segundo ano, ocorreu certa depuração a partir da prática na escolha de um único pêndulo e uma única folha. A antiga modificação causada com a sobreposição de pequenas folhas para que os desenhos não fossem tão parecidos culminou na sobreposição de camadas de tempo e de deslocamentos urbanos na mesma folha. A menor quantidade desses materiais provocou maior concentração e aprofundamento nas questões do transe, do automatismo e da meditação. As dimensões aumentadas da superfície de papel permitiram que muitas das viagens pudessem ser ali transcritas pelo corpo em pé recebendo balanços e impulsos.

Neste trabalho, tanto o estatuto de obra quanto o de exercício estiveram relacionados com o tempo de convívio. Se no começo tudo era experimental, com o

tempo, as coisas e os atos tornaram-se mais familiares e mais afinados. Os desenhos, as fotos e os vídeos foram sendo considerados obra por tornarem visível o acesso à uma esfera do trabalho e por carregarem singularidades a partir de suas linguagens particulares. Pode-se dizer que o tempo solar do dia marcou a experimentação, a exploração e a descoberta. A transferência das ações noturnas no trem fez parte de um momento mais maduro e consciente da pesquisa. A produção da série de desenhos se vinculava ao produto da performance e parte do que movia a própria performatividade. O desenho feito gerava a performance assim como a performance também gerava o desenho. Era a união entre o ato de desenhar com o que era desenhado e de que maneira.

O lançamento do olhar para o local onde se cria, interage perfeitamente com o objetivo do projeto “o desenho inscrito”. Visto que este desenho pode ser inicialmente traçado através de símbolos de representação que habitam as informações visuais próprias de cada lugar. Ou seja, a primeira etapa do trabalho foi trazer para o visível as informações gráficas (o que pode ser desenhado) do local. O deslocamento tornou-se um lugar para se pensar e articular o trabalho. Deslocar-se era como estar em um lugar, um ponto, um momento e um espaço onde foi possível ficar, restar, armazenar, recolher, fazer. O espaço da performance tornou-se o momento onde ocorre a passagem no tempo de um ponto a outro no espaço.

Chegando ao fim, muitas coisas são despertadas. Para um próximo momento, gostaria de explorar a questão do público (talvez de passageiros) como cenário de modificações do trabalho, a partir de perguntas direcionadas e do compartilhamento de experiências. Anotar e recolher dados a partir de impressões causados pelo trabalho em arte nos espaços públicos. Da mesma forma gostaria também de investigar com profundidade a questão do trem como instrumento, ferramenta e suporte para o desenho e a performance. Tenho interesse também em analisar a questão do processo exposto. Como se dá a criação em um meio onde estão varias pessoas? De que forma isso pode contribuir para o desenvolvimento do trabalho compartilhado? E de que forma isso interfere ou modifica o pensamento e o julgamento das pessoas que estão ao redor quando o trabalho busca ocorrer?

Foi desenhando sobre a superfície da folha que reparei quando o pincel em movimento quase encostou e pintou o chão do trem. Percebi que o tamanho do papel deveria ser investigado e ajustado de acordo com o alcance máximo do pêndulo, vinculando as dimensões com os propósitos correntes daquela situação. No dia 24 de Julho, uma quinta-feira de 2014, me desloquei entre as duas cidades três vezes (ida- volta- ida). Quando retornando para Porto Alegre, pela primeira vez de forma consciente, quis entrar no último vagão do trem na esperança de que o mesmo balançasse mais. Fiquei com vontade de realizar cerca de 20 desenhos no primeiro vagão e depois 20 desenhos no último. Averiguando assim, as mudanças entre as oscilações, entre ambas experiências e entre os resultados nos desenhos. O trabalho certamente não cessa. Chegando ao fim de uma etapa, ele provoca um novo começo de outra. Gerando, sobretudo, um desejo por novas curiosidades.

REFERÊNCIAS

AUSALANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. Project Muse Scholarly Journals Online. 2006. Disponível em http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf acessado em 22 de maio de 2014.

BELLUZO, Ana Maria. *O viajante e a paisagem brasileira*. In: Porto Arte, vol. 15, nº 25. Porto Alegre, novembro de 2008.

BÉNICHOU, Anne. *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Les Presses du Réel, 2010. Tradução por Flávio Gonçalves

BENJAMIN, Walter – *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. *Draw to that moment*. In: The Sense of Sight: writings. New York: Vintage Books, 1993. Trad. Flávio Gonçalves.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro de areia*. Editorial Estampa Lda. Lisboa: Portugal, 1983.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins fontes, 2011.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto alegre: Editora da Universidade, 2002.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
_____. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

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

DABLE, Guilherme Ferreira. *Tempo Como Matéria, Tarefa Como Possibilidade: música improvisada e imagens-despojo*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

DE BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo, Editora Leya, 2010.

DE MORAES, Glaucis. *O mar Icariano no Processo Artístico de Bas Jan Ader*. 2013. Disponível em http://revistacarbono.com/artigos/05-bas-jan-ader-glaucis-de-morais/ Acessado em 22/11/13.

DEWEY, John. *A Arte Como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DILLON, Brian. *The visual art of John Cage*. Disponível em http://www.guardian.co.uk/art/2010. Acessado em 26/01/14.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva,1991.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (Orgs). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

FERVENZA, Hélio, 2009; DA COSTA, Luiz Cláudio (Org.). *Dispositivos de registros na arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FIONA, Bradley. *Movimentos da arte moderna: Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Flávio. *Fragmentos e transportes imperfeitos: algumas estratégias de construção de imagens*. Artigo não publicado, 2013.
_____. *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra*. In: Revista Porto Arte, V. 13, Nº 23, Porto Alegre, Novembro de 2005.

GREENAWAY, Peter*. Le Bruit des Nuages*. Paris: SPADEM, ADAGP, 1992.

KENT,Sarah. SLEEMAN, Joy. RAWES, Peg. DEZEUZE, Ana. *Drawing the Line: A round table on Rebecca Horn*. 2007 Disponível em www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism acesso em 25 de janeiro de 2014.

KRONER, Magdalena. *The Movement of the Body, the Substance of the Self on Rebecca Horn's Body Landscapes*. Disponível em http://db-artmag.de/archiv/2004/e/8/2/284.html Acessado em 26/01/14.

FRANGE, Lucimar Bello P. *Cidades Desenhantes, Um Desnorte*. ANPAP. 2010

MARTINS COSTA, Clóvis. JOHN, Richard. *Vetor.* Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

MORASSUTTI, Cristina. *A contingência do tempo no espaço narrativo*. Monografia de conclusão de curso. Novo Hamburgo: Feevale, 2012.

MOREIRA, Jailton. *Desenhos ordinários*. Conversa realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 23 de outubro de 2012.

MORRIS, Robert. *El Dibujo Come Pensamento*. Hardcover, Setembro, 2011.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

REY, Sandra. *Pontos de Contato*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS,

ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSSINI, Elcio. *Tarefas: uma estratégia para a criação de performances*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2001.

SANTOS, José Mário Peixoto. *Breve histórico da "Performance Art" no Brasil e no mundo*. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p. 1-32, dezembro de 2008. Disponível em: www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

CATÁLOGOS:

Convivências - dez anos da Bolsa Iberê Camargo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

Carolee Schneemann: *Up To and Including Her Limits*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1996.

Rebecca Horn. *Rebelião em silêncio.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

WEBSITES:

http://www.galeriavermelho.com.br, acesso em 22 de fevereiro de 2013.

http://www.pipa.org.br, acesso em 1° de julho de 2013.

http://www.youtube.com/watch?v=WM5-mc-VAcw, acesso em 7 de outubro de 2013

http://babilonica.com/artigos.php?id=756, acesso em 7 de outubro de 2013

http://www.francisalys.com/public/hielo.html, acesso em 7 de outubro de 2013

http://www.youtube.com/watch?v=5Azap6lJezI, acesso em 7 de outubro de 2013

http://www.youtube.com/watch?v=smo4OR3Gvq8 acesso em 12 de outubro de 2013

http://archive.newmuseum.org acesso em 12 de outubro de 2013

http://corpoesociedade.blogspot.com.br acesso em 12 de outubro de 2013

http://newarttv.com/Anastasi+Plays+Cage acesso em 13 de outubro de 2013.

http://newarttv.com/William+Anastasi%3A+Drawing+Blind acesso em 13 de outubro de 2013.

http://www.aboutdrawing.org acesso em 13 de outubro de 2013.

http://www.youtube.com/watch?v=H2FX3C7f6eI acesso em 13 de outubro de 2013.

http://abarca.com.pt/?cix=noticia357665 acessado em 19 de março de 2014.

http://www.funarte.gov.br acesso em 23 de março de 2014.

http://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf acesso em 23 de março de 2014.

http://www.desenredos.com.br/arquivo_129.html acesso em 23 de março de 2014.

http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves_klein__o_vazio_em_cada_um.html acesso em 6 de abril de 2014.

http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1910200628.htm acesso em 6 de abril de 2014.

ANEXOS

Imagens

SAMUEL MACIEL

Passageiros só terão trens à disposição durante os horários de pico, pela manhã e no final da tarde

Usuário do Trensurb precisa estar atento

Os metroviários da Trensurb entram hoje no quarto dia de greve. Em razão de acordo com o Ministério Público do Trabalho, a operação será garantida nos horários considerados de pico: das 5h30min às 8h30min e das 17h30min às 20h30min. "A greve está mantida. Estamos esperando que a empresa se manifeste e cumpra o que foi prometido. Na sexta-feira, quiseram manter a operação, sem segurança", disse o presidente do Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Transportes Metroviários e Conexas do Estado (Sindimetrô), Luis Henrique Chagas.

O motivo do movimento foi o reajuste do Plano de Saúde dos funcionários da empresa, fixado em 45%. Nos últimos cinco anos, o aumento foi de 156%. Os trabalhadores consideram o percentual abusivo. Chagas afirmou que a empresa não tem sido flexível. Disse também que, há dois anos, o sindicato pressiona a Trensurb para que negocie o valor do aumento do plano. Os metroviários reivindicam também melhores condições de trabalho e contratação de pessoal. Por enquanto, não foi definida nova data para a assembleia dos trabalhadores. Portanto, a greve pode continuar nos próximos dias.

Muitas pessoas desavisadas acabaram encontrando as estações da Trensurb fechadas, no sábado e no domingo, e precisaram buscar alternativas. Com o filho João Vitor, de um ano e 8 meses, Maria Carlota não escondia a decepção de encontrar a estação Mercado, no Centro de Porto Alegre, fechada pouco depois das 9h. Os planos de sábado previam viagem a Canoas. Sem o metrô, a alternativa era pegar dois ônibus para chegar a seu destino.

No domingo, a atendente Leidiane Souza, 19 anos, não sabia dos horários de funcionamento durante a greve e teve que esperar a abertura. "Cheguei na estação Mercado às 15h40min e fiquei sentada até abrir", contou. Ela iria buscar a irmã em Canoas. A direção da Trensurb considera a decisão de paralisar os serviços "abusiva". A alegação é que o reajuste do plano extrapola as relações de trabalho.

Figura 75: Notícia sobre a greve do Trensurb, 2014

Figura 76: Lívia dos Santos Silva. Nanquim sobre papel, 2013. Foto: Heloisa Marques.

Figura 76: Lívia dos Santos Silva. Apresentação de dança aérea em tecido na Casa Tony Petzold, no evento *Desdobramentos*, 2013.

Desenhos de mundo – exemplos:

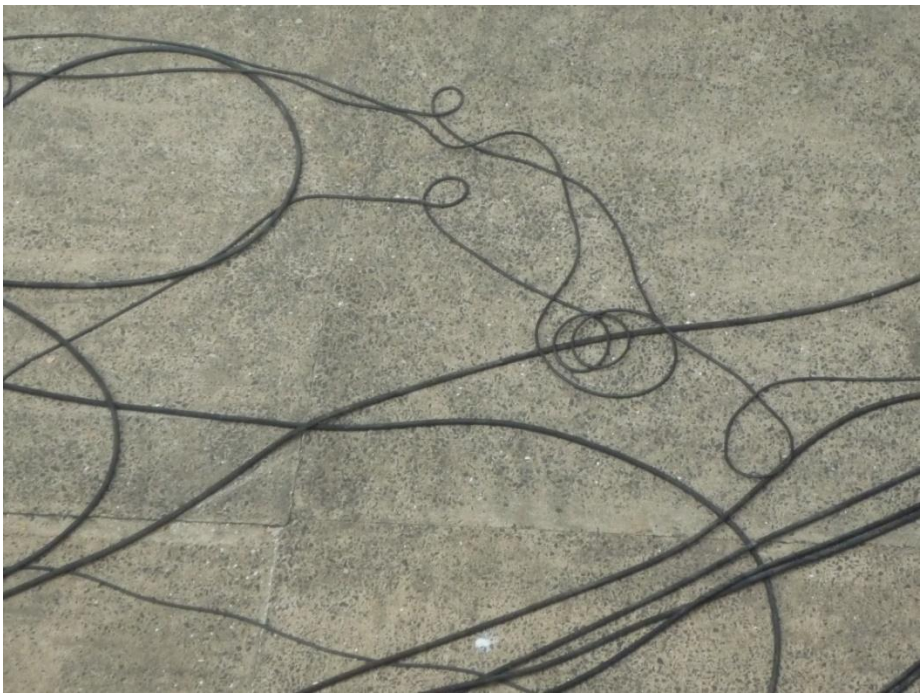

Figura 77: Desenhos de mundo. Exemplo 01

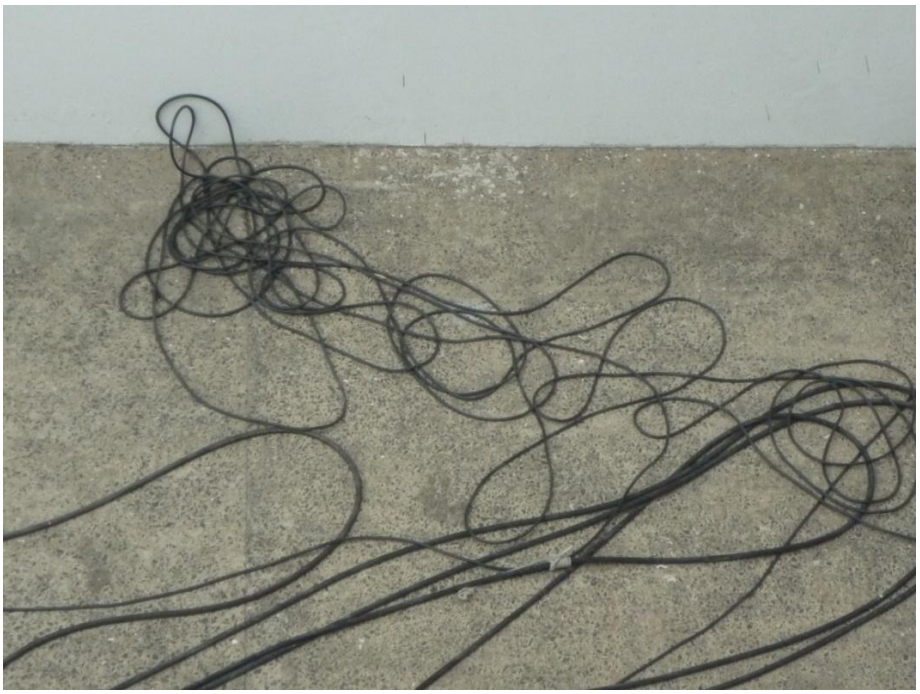

Figura 78: Desenhos do mundo. Exemplo 02

Figura 79: Desenhos de mundo. Exemplo 03

Figura 80: Desenhos de mundo. Exemplo 04

Figura 81: Desenhos de mundo. Exemplo 05

Experiência com carimbos

Também para fins experimentais, em um arquivo, reúno os códigos dos vagões em que entro para investigar a viagem e produzir desenhos. A situação inesperada, em uma das antigas viagens, na qual esqueci meu computador dentro do vagão me fez iniciar tal registro. Ao comunicar a perda, fui questionada acerca de tal código. Esses códigos obedecem a uma sequência de três números para o trem e um par de letras para o carro. Os registros dos vagões começaram a ser numerosos em anotações de viagem. Hoje o que me motiva em relação a isso é a possibilidade de que aquilo possa vir a constituir algo importante que penso em dar seguimento no futuro. Então, a cada viagem, eu anotava a lápis no caderno quatro itens: data, carro, trem e trajeto. Com o tempo senti necessidade de organizar melhor esses dados que têm potência para virar um trabalho mais tarde.

Com a utilização de um carimbo, no qual passei a registrar os dados acima citados, os desenhos passaram a ter um aspecto bastante documental, pois nele referenciavam a data, o carro, o trem e o trajeto a partir do qual tinham sido feitos os trabalhos. Os dados eram incorporados na imagem do desenho na medida em que era carimbado. Na imagem recém-formada, colocava o registro específico com os quais o desenho havia sido feito. Ou seja, o desenho feito em uma data “x”, carro “y”, trem “z” e trajetos “n” recebia, durante a viagem, o carimbo com esses dados que depois eram preenchidos fora do trem. As fotografias também registravam esses códigos, que eram, geralmente, em vermelho na parte superior em cada vagão. Diferente da fotografia, o carimbo permitia uma simbiose com a imagem, fazendo parte dela e reunindo os aspectos gráficos presentes na passagem de cada trajeto. Apesar das informações do carimbo, que eram completadas a lápis, os desenhos eram todos muito parecidos e suas diferenças orbitavam no tipo de vagão e no trajeto que o trem havia feito, bem como na data de execução.

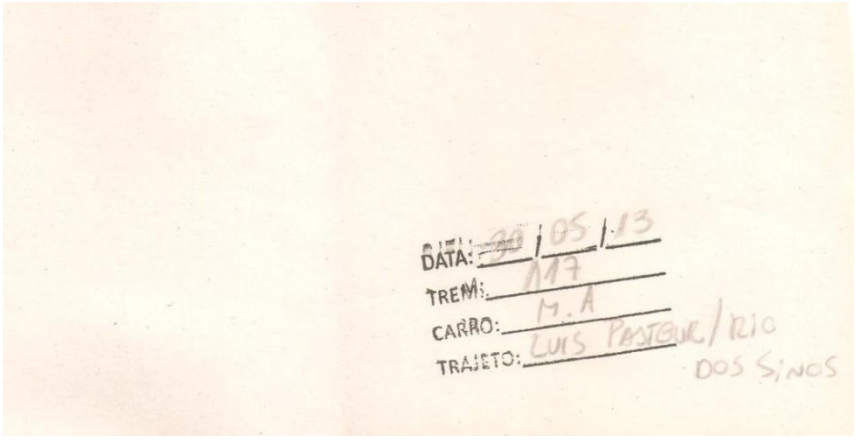

Figura 82: Lívia dos Santos Silva. Detalhe de carimbo, 2013.

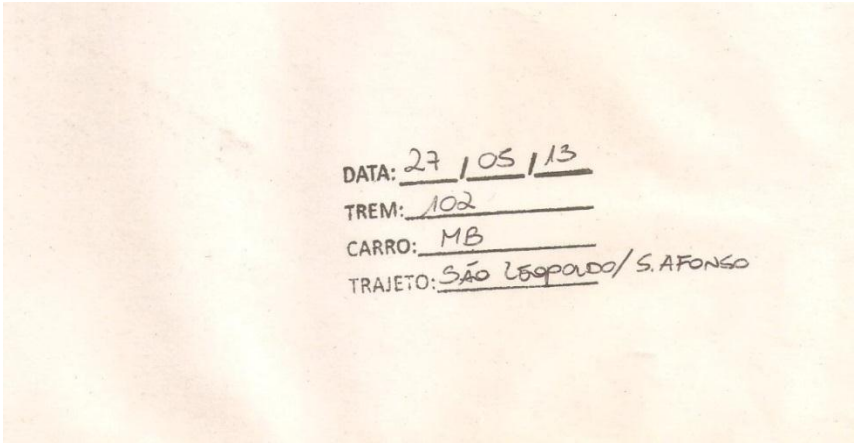

Figura 83: Lívia dos Santos Silva. Detalhe de carimbo, 2013.

O gesto de carimbar era sempre feito no trem durante a viagem porque penso que aquele gesto só teria sentido ali, onde residia até o momento a criação. Levar os desenhos para o ateliê ou qualquer outro lugar que não fosse o trem e carimbá-los, com a devida calma e capricho, parecia ser algo que suprimia o valor de se estar ali usando o trem como espaço de trabalho. Um gesto ali feito, um pouco antes ou depois do desenho, tinha um aspecto genuíno. O desenho sempre permeou o processo e as sutis mudanças de interesse me propiciaram uma definição mais afinada do que o trabalho poderia ser, sem excluir o que ele era e para qual direção ele se movia neste momento.

O voo possível em Yves Klein

O artista francês Yves Klein nasceu em Nice em 1928 e morreu jovem, no ano de 1962. Nos anos 60, Klein foi um dos artistas que procurou pensar a atuação do corpo na nova situação da performance. Considerado como um artista da arte conceitual, na criação de suas pinturas ele inovou formatos visuais e processos iniciando assim o período das performances. Aqui gostaria de falar sobre a obra *Saut dans le vide*. Em uma fotografia feita por Harry Shunk em 1960, o artista é mostrado em um momento de salto, de voo, com os braços abertos. Abaixo, a calçada. Ele se utiliza do registro fotográfico como uma testemunha de que aquele

salto de fato ocorreu. Esta fotomontagem foi publicada junto de denúncias feitas às expedições lunares da NASA, em um jornal que era inventado. Yves Klein se refere ao vazio como um espaço libertário sem qualquer tipo de influência, uma zona neutra. A imagem representada na foto faz mais alusão a essa ideia ou possibilidade do que propriamente o que ali se vê.

Figura 84: Yves Klein. *Saut dans le vide*, 1960.

A “realidade” imposta pelo que enseja um registro fotográfico entra em conflito com a recepção por parte dos espectadores. Como ele poderia ter feito aquilo? O que aconteceria a seguir? A intenção do salto despreocupado traz o corpo como elemento único principal. O artista praticava judô e outros esportes. A obra *Saut dans le vide* é uma representação do corpo físico e imaterial que também precede assim no judô. Klein já tinha realizado *Exposition du vide* onde o artista apresentava o espaço da galeria como obra.

A fotografia durante muito tempo esteve agregada com a representação do que ali era parte do mundo real. No trabalho de Klein, o artista se utiliza desse "testemunho" oferecido pelo registro fotográfico para fazer sua performance. A fotomontagem não nos traz o que realmente ocorreu, mas sim uma ideia de salto sem qualquer preocupação em cair. A presença do corpo livre, lançando-se para uma calçada como se não houvesse uma calçada, traz a performance como acontecimento e evento ocorrido na situação da imagem fotográfica. Dessa forma as características da linguagem da fotografia permitem que a performance ali aconteça.

Este lançamento do corpo de Klein me recorda do momento no qual ergo o pêndulo que cai ao balançar-se encontrando a folha. E também consigo recordar da minha atuação corporal nas aulas de tecido acrobático. O pêndulo lançado faz sua linha esticar-se. Seu peso direciona a intensidade com a qual ele vai e volta, impulsionado pelo deslocamento.

Em meu trabalho, a performance foi muitas vezes feita para que fosse possível documenta-la e assim adquirir material para a pesquisa. As fotos e os vídeos que eu possuía a cada realização da performance eram o meio pelo qual o trabalho pôde muitas vezes ser apresentado e circular. Em abril de 2014, volto a fazer performances no trem sem a captação de vídeos ou fotografias para registro. Mas durante o período anterior, a captação havia sido feita principalmente para poder ser "guardada", observada mais tarde e analisada.

Para tratar então dos registros feitos durante a performance encontro comentários muito pertinentes no artigo *The Performativity of Performance Documentation* de Philip Auslander. E segundo este, os tipos de documentos de performances podem ser divididos em duas partes: teatral e documentária. A teatral se ocupa de performances que são bastante ensaiadas e produzidas justamente para serem fotografadas e a documentária representa um tipo mais tradicional de documentação, ou seja, são feitas as fotos para "guardar" aquele momento, mas a ação possui uma existência prévia, independente disso. *Saut dans le vide* é uma performance que ocorre apenas na imagem da fotografia. "O espaço do documento (se visual ou audiovisual); assim torna-se o único espaço em que a performance ocorre". (AUSLANDER, 2006, p.2).

A performatividade é assim expressada na documentação da performance. A combinação de duas fotografias permitiu a montagem da cena onde uma rede de segurança (na qual ele cai) não aparece e, ao invés disso, temos a rua. Enquanto *Shoot* de Chris Burden é um registro de algo que realmente aconteceu, Klein realizou uma série de saltos que foram fotografados até que ele escolheu a imagem que mais lhe transmitiu satisfação. Com os braços abertos e a expressão tranquila no rosto parece que o artista atua como se estivesse voando, saltando-se, largando-se, desprendendo-se.

Dos diários na Praça da Alfândega

8 de outubro de 2013.

Fui para a praça desenhar sozinha. As grandes dimensões me causaram dificuldade na hora de organizar os materiais e criar uma espécie de "cama" de jornais para que a grande folha ali por cima repousasse. Algumas frutinhas caíam da árvore mais próxima e pequenos insetos habitavam a superfície branca que os tornava principais. Depois de um tempo junto das linhas, me perdi de vista dos pequenos. Nos momentos de ventos leves em que tentei conter o papel, encostava minha mão ao chão, e depois, suja de amoras, no papel. O trabalho ficou com algumas marquinhas da fruta roxa que se desmanchara.

Gostava da companhia da praça, das suas frutas, de seus insetos.

Sopra um vento cheio. Faz rolar o rolo pela praça... Meu trabalho com a praça se dava pela primeira vez e sem experiência, há coisas das quais, mesmo sendo simples, não pude prever. Ao sopro do vento pude segurar uma das pontas do grande papel. Mas a outra seguiu pela praça, desenrolando-se.

15 de outubro de 2013.

Hoje pedi ajuda. O dia estava bom, com sol. Saindo do MARGS, Juliano ficou interessado em saber o que iria acontecer já que eu estava carregando um enorme rolo. Convidei-o para vir junto. Nós três, eu, Marina Rainho e Juliano Gomes desenrolamos o papel até ele ficar com aproximadamente dois metros. Marina tinha ficado responsável pelo registro mas começou a sentir

vontade de usar o pêndulo na dada circunstância. Juliano descobriu um movimento com a linha que eu nunca tinha pensado. Girando rapidamente o pêndulo como se fosse uma hélice, a ponta do pincel passava rapidamente pelo papel, ocasionando em uma formação gráfica circular com o nanquim escasso. O pincel de 4 cerdas parecia ser o preferido, acredito que por ser o que mais deixa rastro, marca, presença.

Algumas pessoas se aproximaram para ver o que era. Uma delas era uma menina que estava por ali esperando uns amigos. Falei que estávamos desenhando e perguntei se ele queria testar. Ela ficou ali por um tempo experimentando desenhar com o pincel amarrado a uma linha. As outras pessoas não se arriscaram tanto mas disseram que tinham gostado da ideia. Desenhamos por uma hora.

Fiquei feliz por fazer algum estranho da praça desenhar.

Dos diários nos trens

11 de abril de 2013.

Recém levanto a cabeça para enxergar, ainda na escada rolante da estação, e vejo o trem com destino a Novo Hamburgo chegar. São 10 horas e 16 minutos e estou dentro do trem que não está cheio. Penso que pode ser possível começar o desenho. Chego a colocar a mão dentro da bolsa para agarrar algum material qualquer. Chegando na estação São Pedro, vejo que não será possível efetuar o plano prematuro. O trem passa e vai recolhendo mais gente. Mais e mais. Um jovem bonito com tatuagem no braço cede seu lugar a um idoso mulato de colete e boina.

Do meu lado direito há um senhor todo de preto, óculos e cabelos grisalhos. Senta com as pernas abertas e com os braços cruzados. Estação Farrapos. A temperatura do outono permite que eu identifique calçados distintos. Os passageiros calçam tênis, chinelo de dedo, sandália, sapatilha, sapato e tamanco. Noto que o senhor a minha esquerda olha o caderno onde escrevo. Fico pensando se ele vai achar a descrição que fiz dele. A minha direita, uma senhora um pouco mais velha e carregada apoia nas pernas uma sacola das Lojas Renner e tem as unhas pintadas de um vermelho que me agrada. Aos poucos sinto a paisagem porto-alegrense se desfazer. Postos de gasolina, postes de luz, empresas...

Estação Niterói: Em meu vagão posso contar 17 pessoas que viajam de pé. Quando tentei olhar ao redor para fazer a contagem, o senhor a minha direita novamente me fita

12 de Abril de 2013.

Me distraio com uma mensagem no celular e acabo perdendo lugar para sentar durante a viagem. O trem está muito cheio e é a primeira vez que compro material para trabalhar no trem. Antes, eu apenas reutilizava. São 18 horas e 8 minutos e há mais de 40 pessoas de pé no vagão.

Na minha frente estão sentados uma mãe e sua filha, e dois homens que parecem amigos. A menininha está com os olhos de um recém-choro, vermelhos em função de uma chateação. A mãe segurava um pastel de frango um pouco mordido. A menina me observa enquanto enrola o cabelo. Acho que nunca estive num vagão tão lotado. Perco o campo de visão para continuar a descrever a mãe e a filha. Grandes homens na frente.

Estação Aeroporto:

Consigo ainda observar os dois amigos, ambos de boné. Um deles carrega a mochila no colo e o outro a deixa perto do pés, no chão. Um cara alto ergue os olhos para ver o caderno.

Estação Anchieta:

Inclino mais ainda o caderno para que ele não possa ver o que escrevo. Está muito desconfortável. Desde o início da viagem, meu computador está na parte de cima destinada para mochilas, malas...e, quando começo a chegar perto do interior, o trem esvazia e começo a desenhar. Presto atenção nos movimentos que fazem o pincel balançar...observo a forma como o desenho se faz...

Chego na estação. Saio do trem e fico esperando todos irem embora. Aproveito para fazer umas fotos enquanto vejo o trem partir. Ao descer da escada rolante, me dou conta que esqueci meu computador dentro do trem que observei sair. Falo rapidamente com um pessoal do guichê da estação. Me perguntam do carro “mas qual era o carro que tu tava?” E eu não havia prestado atenção nesse detalhe. Não fazia ideia de qual carro era. Falei da posição que o trem parou - que ficava perto da escada rolante - e do lado onde eu estava sentada. Eles foram atenciosos e entraram em contato com o restante dos centros nas estações. Fico a esperar. Muito nervosa, penso no grande azar de perder o computador que havia ganhado dos meus pais ao ingressar no Mestrado. Passam uns 15 minutos e vem um carinha que diz: “Fica calma que eles encontraram”.

O computador estava à minha espera na estação de Sapucaia. Peguei outro trem. Eram 19 horas 30 minutos quando eu embarquei no novo trem. Com quase ninguém dentro e já mais calma e muito feliz por terem encontrado, iniciei meu desenho. Dessa vez, o fiz mais populoso no centro ao invés de seguir na linha horizontal como em uma escrita. Gosto do que faço.

Chego na estação de Sapucaia e vejo a salinha. Minha bolsa verde com o computador dentro está em cima de uma cadeira. Espero o trem de volta para Novo Hamburgo. No fim, acabei repetindo o trajeto bom para desenhar e produzi muito.

13 de Abril de 2013. TREM 125. Carro MB

Pego trem bem cedo as 8 horas e 20 minutos. Vou procurar realizar no meu trabalho uma espera. Assistirei a partida do trem que me trouxe. Estação Esteio. Indo em direção a Porto Alegre, o trem inicia sua jornada com bastante espaço. Recém me sento e já começo a me organizar. Por mais que eu goste e acredite no que faço, sempre está presente um sentimento de vergonha, de constrangimento. E quando começo a desenhar, sinto todos olharem, mas fico tão encabulada que olho fixamente para o que estou fazendo.

Desde ontem, com o susto do computador, meu desenho mudou. Concentro registros gráficos no centro. Acho que não quero que pareça uma escrita...tenho planos de voltar a pintar em cima dos desenhos em outras viagens de trem. E pensei também em ler uma bibliografia X dentro do trem, sustentando o espaço do trem como ateliê. Estação Petrobrás. Uma senhora...

2 de Dezembro de 2013. TREM 104. CARRO RB

Hoje haviam pétalas vermelhas no chão da estação. Dentro do trem, ando até o espaço no final do vagão onde posso me equilibrar melhor para escrever. Algumas mulheres riem de um menino pedinte. Falam em como ele é mal-educado. O menino deixa o trem e as encara com um olhar forte ao sair. Uma mulher magra amamenta seu bebê. Estação Canoas La Salle.17h10. Duas meninas se sentam no chão (11, 12 anos). Gosto da estampa do vestido da mais nova. São balões, destes infláveis que fazem viagens e carregam as pessoas no cesto. Consigo lugar para me sentar. Um menino (5, 6 anos) ao meu lado observa a paisagem sem piscar. O bebê que mamava na mãe agora adormece. Estação Esteio. Saem duas pessoas. Entram, três.“a Heloísa ta aí?” escuto de uma senhora que fala alto ao telefone.

1 de Dezembro de 2013. TREM 101. CARRO MA

Hoje foi um dia especial. Estão finalmente prontas e disponíveis para testes as estações que vão da Estação Mercado, em Porto Alegre, até o centro da cidade de Novo Hamburgo. Anteriormente a última estação, Santo Afonso, se encontrava em um local mais distanciado. Peguei o trem, sem precisar pagar o bilhete, na nova estação ao lado do Shopping. A nova estação é muito clara, branca. Chega a me doer os olhos. É bonita. 12h15 Estação Santo Afonso.

Rumo a Porto Alegre eu sempre pegava o trem com pouquíssimas pessoas. Como agora estou presenciando um momento de testes, entre as 12h e às 16h não há cobrança de passagem. Em função disso, o trem fica bastante cheio nesse horário e o fato da partida começar agora no centro da cidade também contribui. Com o trem cheio desse jeito, fica realmente impossível desenhar. Tentei fotografar a minha primeira vez na nova estação. Me atrapalhei e acabei fazendo um vídeo curtíssimo. Deve ter sido a vergonha com o entusiasmo...Tenho a sensação que o trem está balançando mais do que de costume. A caligrafia é digna de viagem. Talvez não de leitura. Merda. Acabo de perceber que pulei uma página do caderno. Puxo uma seta e coloco a data.

Consigo me sentar no banco. “Deu uma decaída legal agora”, uma mulher ao meu lado diz, quando fala no celular. O povo exibe suas sandálias e chinelas coloridas em tiras, topes, tranças e missangas. Faz muito calor. As pessoas tentam ver o que eu escrevo. Estação Luiz Pasteur. Um bebê começa a chorar. “Não almocei porque tomei café as 9h30”. Alguém que apenas ouvi disse isso. Um menino vomitou. Ele desce na parada seguinte, assim como várias pessoas fazem. O trem segue viagem. O final do vagão encontra-se quase vazio.

1 de Dezembro de 2013. TREM 105. CARRO RB

Estou cansada e com dor nas costas. Volto para Porto Alegre de São Leopoldo. São 15h20. Estação Unisinos. Um homem simpático passa oferecendo marca-páginas. Ele se dirige a todos do vagão ao se apresentar. Fala de música e teatro. Ele passa pelos passageiros novamente, agora para recolher o material e algumas poucas contribuições. Estação Sapucaia. Me atento para a paisagem do lado de fora: Chevrolet, Gaúcha Motors, Estacionamento, Reserv Hotel, Tumelero...Um casal começa a discutir. Ele parece cansado de ouvi-la, mas ela tem muito a dizer. Penso que o ruído que o trem faz pode ser interessante. Da próxima vez, quero gravar o áudio.

O casal que estava discutindo começa a se exaltar. Ele se levanta, olha pra ela durante um tempo e sai na estação seguinte. Estação São Luiz Ulbra. Ela atende uma ligação no celular enquanto os olhares dos viajantes se cruzam com os meus por vários momentos. Fora do trem, o

vento sopra balançando as folhas secas de uma bananeira. Entra uma brisa suave que ameniza o calor dentro do vagão. Uma mulher à minha frente, ao recebê-la, fecha seus olhos.

6 de Dezembro de 2013. TREM 104. CARRO RB

Estou com as mãos sujas de nanquim. Noto que as pessoas ficam olhando. Estação Esteio. 14h20. Entra uma mulher com um vestido bastante longo. A mulher segue cada vez mais para dentro e a saia parece não ter fim. Um rastro de tecido vermelho passa a habitar o chão do vagão cujo trem ainda não partiu. É soado o som que dá quando as portas estão para se fechar, para que o trem possa voltar a sua constância em viajar. Apesar disso, a mulher não parece tensa com uma parte da saia para fora.

8 de Dezembro de 2013. TREM 122. CARRO RB

Viajo em um domingo rumo a Novo Hamburgo. Esqueci de pegar uma caneta preta e anoto as informações no celular para depois passar a limpo. Uma menina com roupas esportivas folheia o gibi do Topolino. Fazia tempo que eu não via alguém lendo gibi. Ela larga o gibi em cima de uma bolsa verde que leva em seu colo. Nos bancos de trás uma menininha vestida toda de rosa fica conversando com a mãe, com a cabeço apoiada em seu ombro. Ela diz: “Aqui é tudo diferente”.

10 de Dezembro de 2013. TREM 113. CARRO RA

Inicio minha viagem na nova Estação Novo Hamburgo. Impossível não continuar pensando nas cidades invisíveis de Italo Calvino. Passo pelas estações e avisto a cidade por trás do vidro como se fosse uma névoa. Estação Santo Afonso. Viajamos por instantes ao lado de outro trem que passa em sentido oposto nos trilhos ao lado. A viagem está confortável nessa terça-feira. Há poucas pessoas.

Uma delas está com muitas malas. Em seu colo repousam duas maletas, uma em cima da outra, de couro remendado. Há fitas de várias cores amarradas à alça da maleta que está por cima. Em meio as fitas, reparo em algo que pisca e brilha. Está amarrado também na alça um sino, desses comuns em pescoços de gatos, mas nunca visto em maletas. Perto da porta do vagão que abre e fecha está uma outra bagagem enorme, onde poderia caber uma pessoa adulta. A aparência desta é ainda mais chamativa. Começa a chover. Ouço os Barulhos das travas das janelas que as pessoas pouco a pouco tomam a liberdade de ir fechando. Voltando a apreciar a grande mala, estão bordados no couro grandes cachos em meio a outros menores roxos e verdes no tom de musgo.

25 de Março de 2014.

Dessa vez a performance seria diferente. Nesse dia fui ao trem com o novo plano de contemplar apenas a movimentação do pêndulo ao ar, sem fazer qualquer desenho. Enrolei os pêndulos em pedaços de tecido e saí de casa. Espero, com muitas pessoas, o trem que também chega cheio. Fico de pé. Entra um rapaz que se apresenta como músico e tenta provocar os passageiros que permanecem inertes. Depois de duas músicas, já ocorrem palmas e é possível ver alguns sorrisos. Eis que o rapaz toca a última música, segundo ele, feita para um policial da Trensurb de Porto Alegre. Antes de tocar, ele explicou a situação pela qual havia passado e perguntou ao público se alguém já havia sido agarrado pelo braço e jogado para fora do trem sendo chamado por vagabundo. Ele argumenta que estava apenas fazendo o seu trabalho e que não havia nada de errado nisso. A música era extremamente curta e consistia na repetição de um pequeno trecho onde ele pedia para ter paz e tocar seu violão.

Na Estação Canoas ele desce e encontro minha amiga e colaboradora para fazer as filmagens. Ela arruma o tripé e posiciona a câmera enquanto coloco os instrumentos no chão. Depois de tudo preparado, escolho o primeiro deles e estico o braço, deixando o pêndulo movimentar-se em seu “voo” limitado causado pelo balanço. Apenas isso. É possível notar que as oscilações aumentam e diminuem de acordo com os impulsos que avisam sobre a velocidade aumentada. Consigo repetir a ação com mais dois pêndulos quando somos abordadas por um policial da Trensurb. Ele nos perguntou se tínhamos autorização e, a partir da negação, pedi um número de telefone que eu pudesse entrar em contato.

Saímos do trem na Estação São Leopoldo e pegamos outro para voltar para Porto Alegre. No caminho da volta, repetimos as filmagens com diferentes instrumentos, com a câmera cada vez mais próxima do objeto.

Sobre o tom absurdo

Muitos experimentos e testes se mostram como desperdícios de tempo e de material. É a insistência neles, é a repetição que impomos a essa situação que provoca o surgimento de algo mais promissor, vinculado justamente a essa intensidade na prática. Em 2010, durante o período da graduação, uma simples ação feita em meio a monotonia gerou um trabalho vinculado à uma disciplina de vídeo e que, futuramente, foi selecionado e exposto na Pinacoteca da Feevale,

juntamente com os demais trabalhos que haviam sido selecionados. O tempo ocioso e a falta de pressa fizeram com que eu gastasse o batom em minha boca lentamente. Sem qualquer objetivo, fiquei gastando o meu tempo repetindo esse gesto. De frente para um espelho, o ângulo no qual eu visualizava a minha boca sendo pintada lembrou-me de uma brincadeira de infância. Deitávamos uma no colo da outra e prestávamos atenção na figura que aparecia com o rosto invertido. Chamávamos de “pato”. *Pato* tornou-se o nome do vídeo que fiz dessa figura que contorcia o rosto fazendo o sorriso do pato ser minha boca triste e vice-versa.

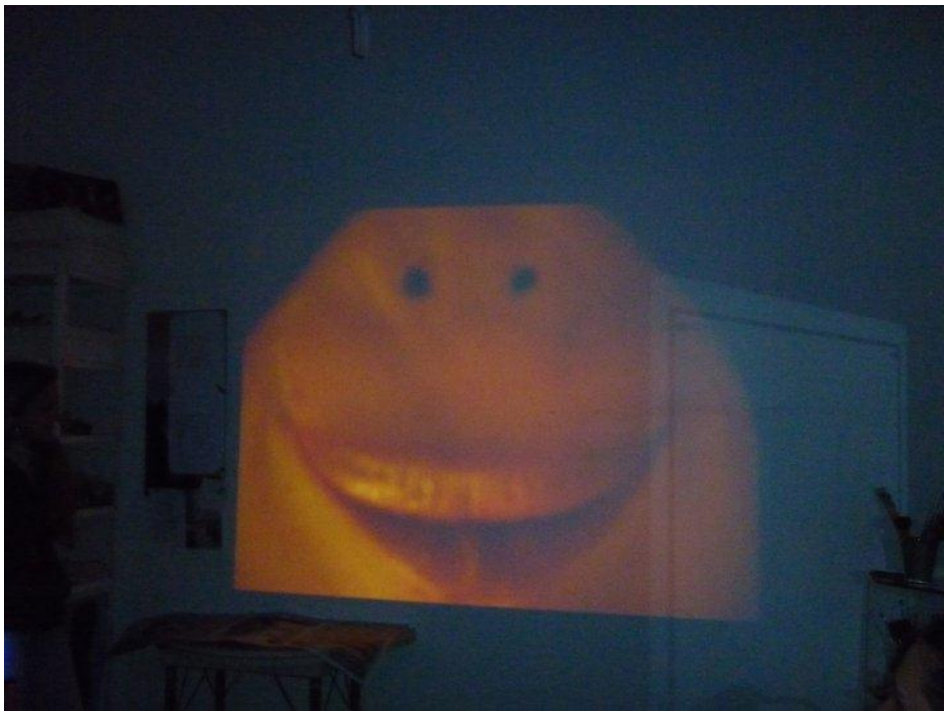

Figura 85: Lívia dos Santos Silva. *Pato*, 2010.