

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação - Artes Visuais

**Elcio Rossini**

## **Objetos para Ação**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
no curso de Pós-Graduação em Poéticas Visuais do Instituto de Artes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador:

Profa. Dra. Romanita Disconzi

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ciane Fernandes

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Profa. Dra. Inês Marocco

Porto Alegre - Maio – 2005

## Resumo

*Objetos para ação* investiga um conjunto de objetos criados especialmente para existirem associados ao movimento do corpo, distribuídos em quatro séries realizadas entre 2003 e 2004: *Infláveis*, *Andadores*, *Trama* e *Ora bolas*. A análise desses trabalhos identifica dois procedimentos distintos quanto à sua criação e execução, apropriação e confecção. Constatou-se que os procedimentos confecção e apropriação são determinantes não apenas para as questões formais que constituem esses objetos, mas, também, para a escolha do tipo e a qualidade das ações corporais que são associadas a cada uma das quatro séries estudadas.

A proposta de relacionar corpo e objeto exige uma delimitação e uma definição do tipo de ação que pode ser empregada nesse encontro de naturezas diversas (imobilidade do objeto com mobilidade do corpo), por esse motivo, desenvolve-se e explora-se a noção de tarefa.

Esta pesquisa também analisa a performance e a fotografia como meios possíveis de apresentação ao público dos *Objetos para ação*.

## **Abstract**

*Objects for action* investigates a group of objects created specifically to exist in relation to the body's movement, and which are distributed in four series made between 2003 and 2004: *Infláveis*, *Andadores*, *Trama* and *Ora bolas*. In analyzing these works, two distinct procedures relating to their creation and execution have been identified: appropriation and making. We note that the procedures of making and appropriation are not only determinant in the formal issues that constitute these objects, but also in terms of the choices concerning the type and quality of corporal action associated with each of the four series studied.

The proposal of relating body and object demands defining and establishing limits for the type of action that may be used when things of a different nature meet: the immobility of the object encounters the mobility of the body. Consequently, the notion of task is developed and explored.

This study also analyses performance and photography as possible means of presenting *Objects for action* to the public.

## Sumário

Introdução.....	1
1. Objetos - invenções de toda ordem.....	8
1.1 Objetos para ação – procedimentos de confecção e apropriação.....	11
1.2 A sedução do descartável.....	12
1.3 O corpo, os objetos e os lugares.....	14
1.4 Apropriações - um procedimento de muitas dimensões .....	19
2. Objetos para ação.....	22
2.1 <i>Ora bolas</i> .....	22
2.2 <i>Andadores</i> .....	26
2.3 <i>Infláveis</i> .....	28
2.4 Um recipiente para conter o ar.....	29
2.5 Objetos Infláveis - aproximações e diferenças com o <i>Parangolé</i> .....	33
3. Movimento, ação, tarefa.....	46
3.1 Performance, zona de indefinição.....	51
3.2 Apresentação de uma performance.....	59
4. A tarefa insistente.....	70
4.1 Entre ato.....	70
4.2 Trama.....	73
5. Considerações finais.....	87
6. Índice das figuras.....	95

7. Outras considerações.....	96
7.1 Depois da Conclusão.....	96
7.2 <i>Ready made</i> .....	99
7.3 <i>Objet trouvé</i> .....	101
7.4 <i>Happening</i> .....	105
8. Bibliografia.....	110
9. Anexo – cd - rom <i>Objetos para ação</i> .....	115

## Introdução

Esta pesquisa é constituída por um conjunto de objetos que denominei *Objetos para ação*, nos quais forma e movimento do corpo<sup>1</sup> interceptam-se. Esses trabalhos vivem da transitória efemeridade do instante, respiram e animam-se com o movimento do corpo. Quando separados, objeto e movimento, o que podemos ver são apenas potencialidades, latências. Dito assim, podemos pensar que o corpo, pelo movimento, tem a função de ser um manipulador do objeto, da mesma maneira que se pode emprestar, através das mãos, uma certa vivacidade a um fantoche. Podemos, também, considerar que haja alguma semelhança com uma questão proposta pelo teatro contemporâneo, na qual o ator, pela maneira de utilizar um determinado objeto, modifica sua função. Por exemplo, se ele coloca uma cadeira na frente de seu peito e passa a usá-la como um escudo, ou se a coloca sobre cabeça e faz dela uma coroa, cada uma dessas posições da cadeira será completada pelo ator com uma ação e com uma postura corporal que ancora o novo significado dado ao objeto.

A idéia de relacionar o movimento do corpo a um objeto inventado para esse fim veio inicialmente através da observação e das experiências que eu vinha fazendo com coisas que podem conter o ar (todo o tipo de infláveis, bóias, birutas<sup>2</sup>, balões). A partir daí surgiram os objetos *Infláveis*. Feitos com tecidos muito finos e leves, esses objetos são recipientes que podem reter o ar, mas o ar neles aprisionado escapa sempre e para enchê-los o corpo do *performer* precisa movimentar-se, agitar os braços, deslocar-se pelo espaço. Conduzido pelo *performer*, o objeto engole o ar e é ele, o ar, que dá ao objeto um corpo transitório

---

<sup>1</sup> Neste texto o movimento do corpo diz respeito ao movimento do corpo humano.

que se ergue pleno no espaço, para em seguida achatar-se contra o chão. A partir do movimento do corpo, dos limites que o tecido estabelece e da fuga do ar contido no invólucro de tecido, surgem formas breves e maleáveis que se dispõem à mutação, seja porque o ar delas escapa, seja porque o movimento do corpo as encontra.

Nos objetos *Infláveis*, é o corpo que inicia o movimento, empurrando o ar para o interior do objeto, e o ar deixa-se aprisionar, mas quando este encontra os limites do tecido, volta na direção oposta. Portanto, o corpo precisa, necessariamente, interagir com essas forças que desperta. Pode-se dizer que não há passividade, entrega absoluta do objeto, ele não se dá à mera manipulação, porque o ar reage obedecendo as leis da inércia ou escapando pelos poros do tecido.

Esses objetos de tecido fizeram-me buscar, através do movimento do corpo, alterações na forma final do objeto, propor que o movimento estivesse sempre posto no sentido de recriar sua forma. Mas isso é algo muito particular do objeto inflado, por suas características de confecção e mecânica, e, por isso, quis saber que outras possibilidades de relacionar o movimento do corpo a um objeto inventado poderiam ser investigadas. Para responder a essa questão iniciei uma série de novos trabalhos: *Ora bolas*, *Andadores* e *Trama*<sup>3</sup>. Cada uma dessas séries propõe uma relação particular e específica com o movimento do corpo.

Esta pesquisa investiga a natureza desses objetos e suas relações com o movimento do corpo. Em decorrência desta questão central articula-se a análise dos meios escolhidos para a apresentação dos *Objetos para ação* ao público e a contribuição (ou a interferência) dos lugares de apresentação em sua leitura.

---

<sup>2</sup> Aparelho que indica a direção dos ventos de superfície, empregado para orientação das manobras dos aviões.

<sup>3</sup> *Ora bolas* é um objeto formado por um conjunto de balões transparentes que contêm água e ar. Esses balões ficam suspensos por fios de nylon em uma estrutura cilíndrica e formam um acúmulo que abriga em seu interior o corpo do *performer*. *Andadores* é uma série de objetos que se aproximam da forma de um banco simplificado. Um selim com três pernas e rodas nas pontas, destinado a modificar o deslocamento do corpo. *Trama* são tubos de látex cheios de ar que são amarrados uns nos outros formando um objeto em expansão. O emaranhado de tubos que surgem como resultado dessa trama modifica-se na medida em que é puxado, empurrado ou que o *performer* entra dentro dele. Estarei analisando detalhadamente esses trabalhos no segundo e quarto capítulos.

Inicialmente decidi analisar um conjunto de trabalhos já concluídos, pensando em deixar existir um espaço, um “vazio”, entre o processo artístico e a execução do texto. Acreditei que a distância colaboraria para a clareza da análise. No decorrer do texto percebi, na medida em que as questões propostas pela pesquisa foram sendo desenvolvidas, surgirem impressões, desejos, memórias. Às vezes era o corpo que, tendo sua memória despertada, exigia que eu voltasse ao trabalho prático e, em outras, uma proposição entre o movimento e o objeto, lançada anteriormente, que, questionada pela análise, fazia com que eu abandonasse o texto para verificá-la. Ou, então, um som, um movimento, uma forma insistente, exigindo sua expulsão do campo das idéias, das suposições, queriam acontecer, queriam existir diante dos meus olhos. Por isso escolhi manter tanto a feitura do texto como o trabalho artístico em um processo relacionado e simultâneo, onde o caminho segue abrindo-se em novas e desconhecidas bifurcações, ao invés de mirar um único alvo e traçar a trajetória precisa e necessária para atingi-lo.

As quatro séries de trabalhos, *Infláveis*, *Ora bolas*, *Andadores* e *Trama* são estudadas através de um viés fenomenológico no qual a descrição do funcionamento dos objetos em relação ao corpo e ao espaço conduz a análise dos mesmos.

Os critérios que delimitavam com precisão as fronteiras entre as linguagens artísticas, música, teatro, dança e artes visuais tornaram-se ineficientes e não dão mais conta de responder questões que ainda persistem a respeito das fronteiras entre essas linguagens. As experiências de John Cage nos anos 50 e de seus colaboradores no Black Mountain College, assim como posteriormente os happenings de artistas como Allan Kaprow, Wolf Vostell e Jean-Jacques Lebel e mais a arte da performance desenvolvida nos Estados Unidos e Europa corroeram as bordas que delimitavam as diferentes formas de expressão artística. Posição que seguiu sendo reafirmada pela dança teatro<sup>4</sup> e dança pós-moderna americana.

---

<sup>4</sup> O termo dança teatro foi usado por Laban (1879-1958) para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra. A dança teatro alemã prosseguiu com Mary Wigman através de sua dança da expressão e com Kurt Joos, que trabalhava com temas sociais e políticos, ambos discípulos de Laban. Atualmente uma das principais representantes da dança teatro alemã é Pina Bausch, que foi solista da



Roselee Goldberg<sup>5</sup> fará um recuo temporal ainda maior para identificar já nas vanguardas do início do século XX o começo desse processo através de seu estudo sobre as origens da performance.

*Objetos para ação* é um trabalho em poéticas visuais que não está restrito ao campo das artes visuais e tampouco ao do teatro, mas é fruto direto de minhas experiências anteriores nessas duas áreas. Atualmente a utilização de alguns procedimentos provenientes da dança exigiram a reflexão, prática e teórica, a respeito de questões relativas ao movimento. E, em consequência, esta pesquisa entre objetos e ações ampliou um pouco mais o espaço de contaminação que já estava presente em meus trabalhos anteriores.

A imobilidade e a mobilidade são duas forças de naturezas opostas e, quando colocadas em contato e relacionadas, dão existência aos *Objetos para ação*. A imobilidade do objeto e a mobilidade expressa no movimento do corpo serão apresentadas neste texto em quatro capítulos, os dois primeiros dedicados ao objeto e os outros dois à ação. Para conhecer a natureza dos *Objetos para ação* tornou-se necessário iniciar o primeiro capítulo com o estudo do papel que desempenham os objetos tanto na esfera cotidiana como no campo das artes visuais. Abraham Moles, em seu livro *Teoria dos objetos*, nos oferece um amplo estudo sobre as principais questões que podem nos auxiliar na definição do conceito de objeto.

Na arte os objetos sempre estiveram presentes. Na pintura e na escultura apareciam como representações, mas foi no início do século XX que eles transgrediram esse limite para surgirem no plano da tela como coisas reais extraídas do cotidiano ou para, através de um gesto, tornarem-se obras de arte. A pintura cubista dá o primeiro passo nessa direção. Picasso e Braque colam em suas telas papéis, madeira e impressos, entre outros materiais. Dessa maneira a

---

companhia dirigida por Kurt Joos e trabalhou nos anos 60 em Nova York. Os trabalhos de Pina Bausch mesclam essas duas influências importantes de sua formação artística. FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

<sup>5</sup>GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Barcelona: Edestino, 2002.

pintura deixará de ser apenas um espaço plano de representação do mundo para tornar-se objeto. Mas o gesto definitivo, aquele que elegerá dentro do inesgotável universo dos objetos um objeto nem feio nem bonito para torná-lo obra de arte, foi feito por Duchamp, quando assina R. Mutt em um mictório de louça e o envia, em 1917, para o Salão dos Independentes de Nova York. A apropriação de objetos e imagens é um procedimento que, a partir dessas experiências inaugurais, vem sendo continuamente adotado pelos artistas e, ao longo desse quase um século, já foi muitas vezes reinventado. Identifiquei dois procedimentos distintos empregados tanto na execução quanto na criação dos *Objetos para ação*, apropriação e confecção. Esses procedimentos que estão ligados, aparentemente, as questões formais do objeto acabam por influenciar na escolha das ações que foram associadas as quatro séries de objetos analisadas (*Andadores, Infláveis Ora bolas e Trama*).

Os dois últimos capítulos foram dedicados à ação e às questões pertinentes as apresentações públicas dos *Objetos para ação*. Um objeto é feito para ação, mas para que tipo de ação ele é feito? Falar sobre ação é falar sobre um campo de muitas amplitudes, poderíamos antes falar sobre os movimentos que a constituem para, dessa forma, estudar seus elementos estruturais e compreender melhor suas qualidades. Poderíamos estudar o movimento analisando os níveis, os planos, as direções, as intensidades, os ritmos e tudo mais que o qualifica. Todas essas questões relativas ao movimento abrem um amplo campo de estudos, que vão muito além dos limites desta pesquisa. Procurando delimitar esse campo escolhi trabalhar com tarefas e, para isso, dediquei especial atenção a delimitar a noção de tarefa, que é, em última análise, um conjunto de ações. A tarefa, assim como a defini e utilizei no trabalho prático, deve deixar clara a finalidade dos movimentos executados pelo *performer*. Caminhar pela sala, por exemplo, é uma tarefa muito simples. Mas de quantas maneiras o *performer* pode realizar essa caminhada? Podemos verificar que as respostas são muitas porque o “como” caminhar não foi definido. Cada *performer* interpretará a tarefa conforme sua disponibilidade física e sua experiência pessoal.

Compreendendo a estrutura formal de um *Objeto para ação* pode-se agir sobre ele, criar movimentos, propor e realizar tarefas. É no encontro do movimento do corpo com o objeto que descobre-se, aos poucos, a justa medida em que essas duas forças, imobilidade e mobilidade, podem dar existência a um *Objeto para ação*. Mas ao mesmo tempo essa descoberta abre uma outra questão: como apresentar ao público esses objetos que dependem do movimento do corpo para existirem? Esta é uma pergunta persistente que tem recebido respostas que não pretendem ser definitivas. As apresentações públicas que tive a oportunidade de realizar estiveram sempre investigando de maneira prática a adequação de meios como a fotografia e a performance. A experiência prática encontra nesta dissertação a oportunidade de aprofundar e analisar os meios empregados. No terceiro capítulo dediquei algumas páginas ao estudo da arte da performance com o objetivo de estabelecer determinadas diferenças entre o teatro e a arte da performance tais como as questões que dizem respeito; ao personagem, à presença cênica e à ação dramática. A performance é estudada tendo como referência os textos de Roselee Goldberg, Jorge Glusberg, Renato Cohen e Allan Kaprow. A fotografia é discutida aqui como uma forma de documentação inserida no processo de criação que algumas vezes ultrapassa o limite do registro para tornar-se um meio de apresentação ao público dos *Objetos para ação*.

A performance foi o meio que escolhi para realizar a primeira apresentação pública dos *Objetos para ação*, na qual utilizei os objetos *Infláveis*, os *Andadores*, *Oito e meio* e *Ora bolas*. Trabalhei na preparação desta performance com Carolina Garcia e João Fernando Filho<sup>6</sup>, propondo a eles tarefas a partir das quais selecionei uma série de ações, para mais tarde reuni-las em partituras que

---

<sup>6</sup> Carolina Garcia. Atriz. Cursa licenciatura em Artes Cênicas UFRGS. Integra a Cia. Hora do Conto desde 1995. Participou de espetáculos como *Missa para atores e público "Dr. Fausto"* do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, e *Entre Quatro Paredes*, com direção de Elcio Rossini. Recebeu o prêmio Tibicuera Melhor Atriz/99. João Fernando Filho. Foi bailarino das companhias Ânima Cia. de Dança, Muovere e de Balletto. Recebeu o troféu Açorianos de Melhor Bailarino, da Prefeitura de Porto Alegre, em 2002. Em 2003 recebeu o prêmio de melhor bailarino no festival "Porto Alegre em Dança" e inicia estudos na Folkwang Hochschule em Essen, na Alemanha.

apresentei na Usina do Gasômetro. No quarto e último capítulo analiso a segunda apresentação ao vivo dos *Objetos para ação - Trama*. Nesta performance surgiram questões que não haviam aparecido na apresentação anterior como a participação do público, a duração ampliada (entre quatro e cinco horas) e o uso da tarefa sem uma preparação anterior através de ensaios ou seleção de movimentos.

# 1. Objetos, invenções de toda ordem

Os objetos não nascem: nós os fabricamos; não tem sexo; e tampouco morrem: gastam-se, tornam-se inúteis. Seu túmulo é a lixeira ou o forno de refundição.

Octavio Paz <sup>7</sup>

Existem objetos ou mesmo movimentos que nos perseguem, permanecendo presentes na mira do nosso olhar. Alguns deles são mais persistentes, mantendo sua presença por muito tempo dentro do nosso campo de visão, ou então quando estão fora dele, impregnam a nossa imaginação e, agarrando-se a ela, ali se instalam.

Eu guardava objetos encontrados ao acaso ou os escolhia nas prateleiras das lojas e os comprava para, mais tarde, poder associá-los em planos de cor, volumes para montar e desmontar ou apenas para deixá-los à espera multiplicados na estante ou pendurados nas paredes. A fotografia era o instrumento que estava ao meu alcance para registrar essas combinações passageiras. Esticar luvas cheias de ar entre as pernas de uma mesa. Amarrar balões espaguete para formar uma escultura tubular, unir descansos de panela de madeira, ouvir o som produzido pela esfregação de um fio de nylon tensionado pelo peso de um balão cheio de água. Objetos híbridos que vinham ao mundo prematuros, no impulso da descoberta, e ficavam inacabados. Frágeis e passageiros, eram registrados através da fotografia.

Essas experiências deram origem aos *Objetos para ação*. A oportunidade de iniciá-los veio através de um laboratório realizado no Departamento de Arte Dramática da UFRGS no segundo semestre de 2001, onde trabalhei como professor substituto. Durante esse laboratório, que teve a duração de quatro

---

<sup>7</sup> PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997, pág 26.

meses, investiguei, com a colaboração de três alunas<sup>8</sup>, maneiras de associar o movimento do corpo aos objetos que eu estava criando.

Objeto significa, etimologicamente, isso que está colocado diante, o que supõe uma presença. As coisas, diferentemente dos objetos, encontram-se no ambiente sem a intervenção do homem e podem ser enunciadas, tal como uma árvore ou uma pedra. Os objetos, assim como as coisas, possuem caráter material mas são manufaturados ou fabricados pelo homem, como, por exemplo, uma ferramenta pré-histórica feita de pedra para cortar e raspar ou um talher fabricado em grande escala pela indústria.

Para Abraham Moles<sup>9</sup> as coisas mesmo não sendo produtos do “*Homo Faber*” podem ser transformadas em objetos na medida em que, por exemplo, uma pedra é promovida a peso de papéis. Ou quando recebe uma etiqueta que determine seu preço e qualidade, inscrevendo-a no universo de referência social. Em relação ao tamanho dos objetos Moles considera que os objetos caracterizam-se por estarem na escala humana e serem levemente inferiores a ela, já que para ele o objeto é “um elemento do mundo exterior fabricado pelo homem e que este pode segurar e manipular. Um objeto é independente e móvel. Um móvel não é na realidade um objeto, porque ele é, contrariamente à sua etimologia, imóvel e geralmente volumoso.”<sup>10</sup> As peças que compõem o mobiliário de uma sala, por exemplo, só adquirem a qualidade de objeto no momento em que se tornam móveis, quando podem ser deslocadas de um lado para outro.

Os objetos, normalmente, vêm de fábrica com uma função determinada: uma tesoura serve para cortar, uma garrafa para conter o líquido, o coador para coar, a caneta para escrever. Mas essa função original nem sempre é respeitada pelo proprietário (do objeto), que pode livremente atribuir novas funções e até novas significações a seus objetos. Por isso uma garrafa que serve para conter o líquido na hora do aperto vira rolo de massa. Um banco feito para sentar vira mesa ou escada. Mesmo os objetos de coleção repousando em suas embalagens ou

---

<sup>8</sup> Carolina Garcia, Laura Cattani e Lucia Panitz.

<sup>9</sup> MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, pág 26.

vitruines protetoras promovem uma série de ações que justificam seu modo de existir. Reunir, catalogar, exibir, arquivar são ações associadas à coleção.

Na inspeção de um objeto fabricado e ainda não conhecido por nós, uma das primeiras investigações que fazemos vem com a pergunta: para que serve? A resposta a esta pergunta, na maior parte das vezes, nos fala de algum tipo de função; vestir, furar, conter.

Se o objeto por definição está diretamente ligado ao movimento do corpo e à escala humana, como afirma Moles, dizer que um objeto é ou existe para a ação é dizer o óbvio. Um objeto já é por definição para a ação. Por que a redundância na denominação de um conjunto de objetos, porque chamá-los de *Objetos para ação*? O que essa junção de palavras quer significar? Quando digo que um objeto é para a ação e não para uma determinada função isso abre para esse objeto um campo vasto de possibilidades. Há uma imprecisão que nos obriga a perguntar: afinal de contas que ação é essa, quais são suas características?

Podemos concluir que qualquer tipo de ação realizada pelo usuário, o *performer*, é pertinente a esses objetos. Mas essa é uma conclusão precipitada, porque esses objetos que venho construindo têm um campo delimitado em relação à sua possibilidade de relacionar-se com o movimento do corpo. Os *Objetos para ação* são pensados para determinadas mecânicas que podem dizer respeito ao corpo ou ao próprio objeto. Os *Infláveis*, por exemplo, são para encher e esvaziar, os *Andadores* para andar.

Foi a partir do século XX que os objetos cotidianos passaram a ocupar um lugar significativo no campo das artes. Antes eles estavam presentes apenas como representações e apareciam sublimados no espaço da tela como elementos narrativos, colaborando na transmissão de conteúdos religiosos, políticos e sociais. A inserção de novos materiais nas pinturas cubistas, como pedaços de jornais, tecidos e outros fragmentos colados diretamente na tela trouxe para o universo da pintura o mundo ordinário das coisas cotidianas. Mas foi o célebre

---

<sup>10</sup>MOLES, Abraham. Op. cit., pág 27.

gesto de Duchamp que os colocou definitivamente na história da arte. Depois disso os objetos disseminaram-se na arte atual em colagens, *ready-made*<sup>11</sup>, *objet trouvé* e apropriações de toda a ordem.

Os objetos povoam nosso cotidiano e multiplicam-se por toda parte nas mais diversas formas e funções. Às vezes, perdendo toda ligação com o utilitário, são apenas fetiches para serem possuídos e cultuados, ou podem ser reinventados para o deleite estético e para a experiência viva do ato.

### **1.1 Objetos para ação - procedimentos de confecção e apropriação**

Nos *Objeto para ação* Identifico dois procedimentos distintos de execução. O primeiro pertence à esfera das apropriações e acontece quando escolho objetos prontos, produzidos pela indústria, e os uso como elementos para composição de um volume. O segundo surge de uma observação que pode ter o corpo como origem ou um funcionamento externo a ele. Minha escolha recai sobre um aspecto “mecânico” como, por exemplo, caminhar (relativo ao corpo) ou encher e esvaziar um objeto (*objetos infláveis*). Nesse procedimento, que denomino “confecção”, trabalho com diversos materiais, que podem ser tecido, plástico, metal, entre outros. Nesses objetos surge o problema do “funcionamento” (o objeto serve para andar, ou o objeto serve para capturar o ar) e isso implica em um processo de trabalho onde é preciso insistir, planejar, criar protótipos, testá-los, depurar a modelagem e as proporções do objeto até ajustar sua forma ao movimento do corpo. Nesse processo contínuo e sistemático está a principal diferença entre os dois procedimentos. Através do procedimento de confecção realizei as séries *Andadores* e *Infláveis*. As séries *Ora bolas* e *Trama* foram criadas a partir da apropriação de objetos.

---

<sup>11</sup>Ver texto em Outras considerações



## 1.2 A sedução do descartável

Escolho objetos no universo inesgotável de prateleiras abarrotadas. Onde tudo multiplica-se em planos, volumes, materiais e cores. A sedução do descartável, do muitas vezes multiplicado está lá. Minha escolha não acontece pela indiferença em relação às formas, cores e volumes do objeto, mas sim está na posição oposta. Procuro coletivos. O encontro e o conseqüente interesse despertado pelo objeto exige uma primeira sondagem, o que acontece através de algumas perguntas: O que é possível “montar” com esses objetos? Como eles funcionam juntos? Como posso fixá-los? Que tipo de movimentos corporais eles sugerem?

Os objetos escolhidos, como os balões transparentes, são utilizados como partes ou módulos que integram um conjunto. *Ora bolas*, por exemplo, é formado por uma centena de balões transparentes contendo água e ar. Um agrupamento de balões suspensos em uma estrutura cilíndrica, sua proliferação forma um cacho de bolas que cobre boa parte dessa estrutura de sustentação. Um duplo anonimato pode ser identificado nesses objetos que formam *Ora bolas*. O primeiro diz respeito à origem dos objetos, da mão que os fabricou (aquele mesmo anonimato do *ready-made* e do *objet trouvé*), e o segundo surge como resultado de uma operação de repetição que multiplica o mesmo objeto até torná-lo plano de cor, ou volume para abrigar o corpo.

Algumas vezes procuro objetos nas prateleiras das lojas, em outras eles aparecem inesperadamente diante de mim. Não sonho com eles, “minha deriva” nas ruas da cidade não é como a surrealista<sup>12</sup>, em minha procura não há idealizações, projeções, sonhos antecipados. O encontro com os objetos que utilizo em meus trabalhos atuais são fruto de uma busca pouco persistente e nada

---

<sup>12</sup> Em *L'amour fou* Breton escreve sobre essa deriva pelas ruas da cidade e em especial no Mercado das Pulgas. Deriva que conduz o poeta a encontros inesperados mas desejados e sonhados por ele anteriormente.

metódica. São, muitas vezes, o reencontro com coisas já vistas, cobiçadas, mas depois quase esquecidas. A forma, a cor e a mobilidade dos “balões canudo”<sup>13</sup> que usei em *Trama* estiveram exercendo sobre mim sua provocação de múltiplos e descartáveis. Até que decidi comprá-los, para enchê-los e amarrá-los uns nos outros. Assim pude observar sua maleabilidade e capacidade de auto-sustentação.

Os objetos que surgem de apropriações, como *Trama* e *Ora bolas*, diferentemente daqueles que são confeccionados a partir da observação de um movimento corporal ou exterior ao corpo, *Infláveis* e *Andadores*, precisam de um tempo de repouso. Por isso uso a fotografia como anotação de uma idéia, imagem que é fixada na parede do ateliê. Depois de um tempo, semanas ou meses, essa fotografia perde-se, guardada em um arquivo ou entre outras tantas coisas que habitam esse espaço de criação. Tanto a idéia como as anotações fotográficas ficam, por um tempo, no “limbo”, num espaço de indefinições. Mais tarde retomo essas anotações e volto a explorar a idéia registrada. Até que a experimentação inicial ganha uma configuração final para ser apresentada ao público.

A apropriação é um procedimento freqüente em meus trabalhos. Ela está presente também em dois espetáculos por mim dirigidos, *A maldição do castelo* e *Parque extremo de diversões*. Neles a apropriação de objetos e espaços foi utilizada para gerar propostas para serem tema da improvisação teatral. Improvisações que foram desenvolvidas no sentido de criarem novos usos para o objeto. Identifico nestes dois espetáculos, muito mais na preparação de ambos do que no resultado final apresentado ao público, o surgimento da questão fundamental para os *Objetos para ação*, que é a associação entre o corpo e o objeto.

---

<sup>13</sup> Esses balões são conhecidos também como balão *linguiça* ou *espaguete*.

### 1.3 O corpo, os objetos e os espaços

Em 1992, para ensaiar o espetáculo *A maldição do castelo*,<sup>14</sup> tive a oportunidade de realizar os ensaios em um estúdio onde trabalhavam figurinistas, arquitetos e cenógrafos. No lugar, estavam guardados os espólios de muitas produções, fragmentos, imagens descoladas de sua origem, restos guardados para, talvez um dia, serem desmanchados e reaproveitados.

À noite, quando o estúdio ficava vazio, iniciávamos nosso turno de ensaio. O lugar e as coisas à nossa disposição alimentavam nossa fantasia e, assim, a cada noite, improvisávamos os temas que comporiam o espetáculo. O espaço e os objetos contribuíram para a criação das cenas, abriam portas para a imaginação, ancoravam determinadas imagens, despertavam associações. A luz, quase sempre propositadamente tênue, acordava os fantasmas que procurávamos. O espaço multiplicava-se em porões, corredores, castelo, passagens secretas, laboratório, cemitério.

Quando, em 1994, comecei a preparar o espetáculo *Parque extremo de diversões*,<sup>15</sup> minha preocupação era a de encontrar um lugar que pudesse funcionar como um laboratório, a exemplo do que havia acontecido em meu espetáculo anterior, *A maldição do castelo*. Um prédio de nove andares, no qual apenas o térreo e o quinto andar estavam ativados,<sup>16</sup> seria por um período o novo local de trabalho. Esse amplo espaço, no centro de Porto Alegre, quase

---

<sup>14</sup> *A maldição do castelo*, espetáculo infantil com argumento original de Elcio Rossini e texto de Cláudio Levitan e Elcio Rossini. Elenco da primeira montagem: Ciça Reckziegel, Júlia Barth, Antônio Carlos Falcão, Marco Sório e Lauro Ramalho.

<sup>15</sup> *Parque extremo de diversões* foi inspirado no universo dos parques de diversões, das quermesses juninas, das figuras fantásticas que habitam os circos e os nostálgicos teatros de curiosidades. As atrações deveriam estar espalhadas pelo espaço e acontecerem simultaneamente, ocupando o armazém B do Cais do Porto de Porto Alegre. Percebi que eu deveria buscar uma linguagem própria para realizar meu projeto, eu não estava interessado em um mero resgate das tradições do teatro medieval, dos parques de diversões, das quermesses, fontes inspiradoras do trabalho. Deles eu queria só o espírito, o vigor de seus arquétipos. As imagens e os habitantes desse universo eu queria reinventá-los. No entanto, a liberdade disponível nesse caldeirão de imagens, odores e sabores precisava de um momento de concentração, de reunião, onde a experiência vivida pelo público e atores pudesse ser compartilhada. Por esse motivo, *Parque extremo de diversões* começava com a preparação do pão, os atores convidavam o público para participarem amassando o pão, que era assado durante o espetáculo e comido no final. Depois do pão amassado e posto para assar, começavam, espalhadas pelo armazém de portas abertas para o rio Guaíba, as atrações da noite, que se oferecia para a livre escolha do público participante. No fim de tudo, o cheiro do pão recém assado, mesa posta à espera de todos, hora de comer, compartilhar, falar sobre o que se viu e ouviu.

<sup>16</sup> Na época em que iniciei os ensaios do espetáculo *Parque extremo de diversões* no térreo funcionava um pequeno teatro e no quinto andar uma sala de fisioterapia.

abandonado, havia sido a sede dos funcionários da Caixa Econômica Federal, com salas para ginástica, bar, fisioterapia, administração, entre outros serviços. Desde sua inauguração o prédio já demonstrava sua vocação futura, pois recebeu o nome de *Cia. de Arte*.<sup>17</sup> Nele ainda encontravam-se muitos objetos descartados, coisas velhas e obsoletas. A Associação dos Funcionários da Caixa Econômica Federal cedeu, por empréstimo, o primeiro andar do prédio para nossos ensaios. O lugar e as coisas lá deixadas foram entendidos como material de trabalho.

Encontrei todo tipo de objetos, guardados desordenadamente ou simplesmente abandonados ao acaso, impregnados pelo tempo e pelo uso de outras mãos. Entre eles selecionei os que atraíram minha atenção pelos mais diversos motivos: podia ser a cor, a forma, o material ou mesmo a função original do objeto. Mas o encontro e a escolha de um objeto não era antecipado por um desejo inconsciente materializado no acaso, no momento da descoberta. Esse componente marcante para definição do *objet trouvé*<sup>18</sup> que Breton nos apresenta em *L'amour fou* para mim não existia. Os objetos encontrados e outros que fui colecionando povoavam a sala de ensaio, com eles organizava montagens no espaço, mas não estava pensando em cenografia. Não havia motivo para representar um lugar como habitualmente a cenografia faz, eu queria inventar um lugar com sua lógica e significações próprias, independente de uma dramaturgia precedente.

Durante o dia, eu procurava no depósito os objetos. Tudo ali estava marcado pelo uso e pelo abandono prolongado, com seus cheiros, marcas de corpos, de poeira e mofo. Com eles realizava composições no espaço. Às vezes os elegia pela afinidade das suas formas ou pelas cores e texturas, outras pelo que representavam: um vestido branco, um gato de pano, uma cabeça de cavalo sem corpo, colheres enferrujadas, um par de sapatos vermelhos, e muitos outros.

---

<sup>17</sup> O lugar foi inaugurado com o nome de Cia. de Arte e em 1996, dois anos após o início dos ensaios do espetáculo *Parque extremo de diversões*, outros grupos passaram a utilizar as salas para ensaios, até que no final dos anos 90 a comunidade cultural da cidade de Porto Alegre, principalmente artistas e produtores de teatro, iniciaram um movimento que culminou com a compra do prédio pela Prefeitura de Porto Alegre. Atualmente o local funciona com o mesmo nome, Cia. de Arte e mantém salas para ensaios, cursos, palestras e apresentação de espetáculo.

<sup>18</sup> Ver texto em *Outras considerações*.

Depois, trabalhava com os atores, que improvisavam ações no espaço criado. Nessas improvisações os objetos, dificilmente, mantinham a sua função original, eram reinventados em múltiplos usos. Quando explorávamos a criação de figuras, os objetos funcionavam como coisas vestíveis. Às vezes, como roupas que ancoravam a lógica de um personagem; outras, como apêndices que modificavam o movimento do corpo.

Movimento e objetos associados desdobram ações, figuras, imagens: caminhar sobre latas vazias, enfiar o corpo em um tubo de tecido e descobrir meios para deslocar-se, produzir sons com objetos pendurados no corpo, andar sentado em uma bacia.

Após quatro horas de trabalho, tempestuoso caos. Objetos abandonados pela sala, vidas breves, agora sem o encantador vigor que o corpo e a imaginação dos atores acabara de lhes emprestar. Fim da noite de trabalho, estamos todos juntos, entregues, suados, eles mais do que eu. E o lugar está impregnado com nossa presença, com nossas dúvidas, nosso desejo de construir um caminho.



Fig. 1 - Sala de ensaios do espetáculo *Parque extremo de diversões*. Porto Alegre, 1995.



Fig. 2 - Laboratório de criação para o espetáculo *Parque extremo de diversões*.  
Porto Alegre, 1995.

Elenco: Jezebel de Carli, Gustavo Fincler, Sadi Honrich, Ciça Reckziegel, Lauro Ramalho,  
Fabio Nyland, Roberto Birindeli, Clovis Massa, Tatiana Cardoso.

#### 1.4 Apropriação - um procedimento de muitas dimensões

Apropriar-se de um lugar ou de um objeto é deixar sobre ele marcas, mesmo que não sejam materiais. É também poder mudar seu sentido, seu significado. Quando penso em apropriação não penso apenas em uma atitude mental, em uma idéia que modifica a significação de um objeto ou lugar, penso em uma ação que me dará a posse do lugar desejado. Carrego coisas, ordeno-as no espaço, observo a ordem criada e instalo-me no lugar inventado. Depois, desisto dele e troco tudo de lugar, uma, duas, três, tantas vezes quantas forem necessárias. Cuspo sobre ele minha baba antropofágica,<sup>19</sup> porque quero incorporá-lo, quero degluti-lo, quero reinventá-lo. Entendo apropriação como uma ação insistente sobre um objeto ou lugar e é essa ação que dá ao objeto ou lugar um novo e transitório destino. Esse caráter mágico que o ritual do uso empresta aos objetos pode ser uma das acepções possíveis para um conceito tão abrangente quanto o da apropriação.

A posse que o conceito de apropriação no âmbito das artes visuais exerce pode recair tanto sobre um objeto material quanto sobre uma idéia, lugar ou acontecimento. As apropriações surgem na pintura cubista, nas fotomontagens dadaístas, no *ready-made* e no *objet trouvé* e, a partir daí, espalham-se por toda a arte contemporânea assumindo modulações e estabelecendo articulações cada vez mais complexas. Tadeu Chiarelli observa que a apropriação não está restrita ao ato da posse de um objeto ou imagem, mas “é matar simbolicamente o objeto ou a imagem. É retirá-los do fluxo da vida—aquele contínuo devir, que vai da

---

<sup>19</sup>*Baba antropofágica* é o título de um trabalho de Lygia Clark realizado em 1973 com alunos da Sorbonne, Paris, 1973. “Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância e, na medida em que isso ia acontecendo, eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou *Baba antropofágica*, onde pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba”. Depoimento de Lygia Clark extraído do livro *Lygia Clark: obra-trajeto*, de Maria Alice Milliet, São Paulo: Edusp, 1992, pág.139.



concepção/produção até a destruição/morte—colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos.”<sup>20</sup>

As apropriações estão presentes na obra do artista francês Arman, que trabalha com todo o tipo de objetos cotidianos industrializados ou artesanais. Cadeiras, pincéis, talheres, cabides, latas, instrumentos musicais, tampas de garrafa, lixo toda sorte de objetos são alvo da voracidade do artista. Para a elaboração de suas obras Arman utiliza os procedimentos de associações, repetições, fragmentação, coleção. O artista acumula objetos em caixas transparentes ou os esfacela para posteriormente reordenar os seus fragmentos, como acontece especialmente com os instrumentos musicais.

Hélio Oiticica define apropriação como um programa e diz o seguinte: “acho um ‘objeto’ ou ‘conjunto-objeto’ formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra.”<sup>21</sup> O artista irá em seguida ampliar essa noção de apropriação, não a deixando restrita apenas aos objetos encontrados mas incluindo nela as coisas e o próprio ambiente: “pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação.”<sup>22</sup> Uma das apropriações do artista que demonstram essa proposta são as latas de fogo que demarcavam as estradas da cidade do Rio de Janeiro. Nessa apropriação o artista assume não apenas a posse desses objetos (as latas com fogo), mas também das circunstâncias espaço-temporais que acolhem esses precários sinalizadores noturnos. “Quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma obra ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como sinais cósmicos, símbolos, pela cidade.”<sup>23</sup>

Nelson Leirner é outro artista que, assim como Arman e Hélio Oiticica, também trabalha com apropriações. Leirner utiliza objetos industrializados como

---

<sup>20</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

<sup>21</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pag 77

<sup>22</sup> Idem, ibidem, pág. 79

<sup>23</sup> Idem, ibidem, pág. 80

estátuas de santos, brinquedos ou mesmo imagens de obras importantes da história da arte. Sobre a questão da apropriação Nelson Leirner escreve, para o catálogo *Apropriações e coleções*, o seguinte depoimento:

Sabe, adicionei ao meu vocabulário o verbo warholar. Quando faço apropriações de objetos que formam coleções é o momento em que estou warholando. É um estágio de permissividade total, que antecede o momento em que a obra passa pelo crivo do público. Eu warholo enquanto os outros que estão do outro lado trabalham.<sup>24</sup>

Nelson Leirner não tem a mesma visão utópica de Hélio Oiticica. Sua obra reflete e questiona continuamente os meandros do sistema das artes. Coisa que o artista faz não apenas através de sua obra, mas também através de suas declarações agudas e irônicas. Neste depoimento Leirner, inventa o verbo “*warholar*”. A palavra evoca a figura emblemática da *pop-art* Andy Warhol e tudo mais que esse nome suscita em relação às importantes e, muitas vezes, contraditórias questões que associam a arte ao consumo. Leirner, definindo sua postura diante da apropriação de objetos que formam coleções expõe sua crítica ao sistema das artes e suas contaminações com o mercado e, em consequência, com o consumo ao qual a arte está, como qualquer outro produto, submetida. Nelson Leirner amplia, quem sabe, ainda um pouco mais o conceito de apropriação, na medida em que sua analogia captura não apenas uma imagem mas um contexto histórico no qual o artista Andy Warhol foi figura definitiva para a formulação de novos valores que associaram à arte a indústria de consumo e à mídia.

---

<sup>24</sup> Transcrevo na íntegra o texto de Nelson Leirner para o catálogo da exposição *Apropriações/coleções*. Querido Tadeu. Quando me foi apresentado o espaço Balcões para eu ocupar, na exposição do Santander Cultura, percebi uma sutil intenção curatorial na escolha do local, baseada em instalações realizadas por mim, como a que apresentei na Bienal de Veneza, em 1999 – A Grande Parada –, e aquela pertencente ao MAM de São Paulo – Armazém –, de 1998. Tendo dois corrimãos compridos e sinuosos na entrada do salão, meu trabalho adquiriu a função de ser indicativo, de sinalizar onde o evento se inicia. Formo uma “romaria”, onde elementos de nosso imaginário se colocam em filas, féretro ou procissão motorizada. Coloco-me do lado de fora da exposição, que se inicia onde meu trabalho termina. Sabe, adicionei ao meu vocabulário o verbo warholar. Quando faço apropriações de objetos que formam coleções é o momento em que estou warholando. É um estágio de permissividade total, que antecede o momento em que a obra passa pelo crivo do público. Eu warholo enquanto os outros que estão do outro lado trabalham.

## 2. Objetos para Ação

### 2.1 Ora bolas

*Ora bolas* é um dos *Objetos para ação* no qual a apropriação é um dos procedimentos utilizados, os objetos escolhidos para esse trabalho foram balões transparentes. Um balão cheio de água estoura. Antes ele é uma forma arredondada, mole, pesada, úmida, transparente. É bom lançá-lo longe para ver a explosão da água e ouvir seu som claro e refrescante, ver o volume desaparecer. Balões com água, brinquedo que na infância pouco usei mas nos últimos anos não parei de colocá-los em diferentes situações: dentro de uma banheira com água para serem usados como massageadores<sup>25</sup>, como uma máscara que deforma a imagem do rosto, brotando de árvores como se fossem frutos ou reunidos em um cacho para abrigarem o corpo.

A primeira versão de *Ora bolas* foi feita em 2002<sup>26</sup>. O objeto foi construído com balões transparentes cheios de água e ar pendurados em uma estrutura metálica<sup>27</sup> por fios de *nylon* com comprimentos diferentes. Os balões, justapostos em quantidade suficiente para cobrirem a estrutura que os sustentava formaram um conjunto que adquiriu a forma de um cacho. Pude observar o peso da água pendendo para baixo deformar os balões, a luz atravessar a membrana transparente e a água transformando os balões em lentes precárias.

---

<sup>25</sup> Banhos: Em 1993 comprei uma banheira e dei início a um trabalho que consistia em convidar, cada dia, durante dez dias, uma pessoa para tomar banho. Um banho oferecido, individualizado, feito especialmente para o convidado. Eu utilizava sais, perfumes, flores e outros elementos que funcionavam como massageadores para o corpo, objetos que tinham por função oferecer algum tipo de relaxamento para o banhista. O banho deveria funcionar como um espaço de relaxamento mas também pretendia evocar toda a simbologia relacionada a ele. Um dos massageadores que usei com frequência foram os balões com água que ofereciam um convite ao toque, uma certa sensualidade proposta pela textura, maciez e temperatura do objeto. A partir daí essas bolas com água desdobraram-se em muitos outros trabalhos, até chegarem hoje ao formato de *Ora bolas*. Imagens dos banhos podem ser encontradas no CD anexo.

<sup>26</sup> Durante o laboratório realizado no Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

<sup>27</sup> A estrutura é formada por quatro barras verticais unidas por aros paralelos ao chão com setenta centímetros de diâmetro e dois e metros de altura.

Nessa primeira experiência a ação do *performer* consistia em entrar no cacho de balões e deixar-se cobrir por eles. Depois, experimentar saídas muito suaves. O corpo totalmente coberto procurava brechas através dos espaços vazios entre os balões e, então, podíamos ver uma mão, um pé, um braço surgindo do interior do amontoado de balões. Essa mistura formava uma figura estranha. Um corpo feito de duas naturezas diversas. Sem cabeça, o corpo de bolas tem braços e pernas humanas. Havia a transparência e os espaços vazios entre os balões, que deixavam ver, com pouca nitidez, o corpo abrigado e a distorção que a forma redonda do balão associada à água provocava, lente sem foco, não uma mas dezenas delas cobrindo o corpo do *performer*. Mais tarde o *performer* estoura os balões, que explodem libertando seu conteúdo. O som seco do balão estourando é seguido do som aberto produzido pela água que cai e escorre pelo chão.

Fotografei essa primeira tentativa, mas naquela oportunidade eu ainda não estava certo sobre como apresentar esse trabalho ao público.

Quando recebi o convite para participar da publicação *Premonitor*, em 2002, editada por Kátia Partes e Mário Ramiro, não tive certeza se poderia participar com os *Objetos para ação* que na época tinham mais questões abertas do que resolvidas. No entanto, acredito que apresentar o trabalho mesmo em andamento contribui para muitas decisões que só podem ser tomadas diante dessa experiência, a da exposição do trabalho ao público. Retomei as fotografias que documentavam dois trabalhos, *Ora bolas* e *Oito e meio*. A escolha de ambos levou em consideração as afinidades que os dois possuem. *Oito e meio*<sup>28</sup> é um objeto que tem a mesma natureza de *Ora bolas*, é maleável e transparente. Uma luva cirúrgica que contém água e ar. A diferença entre eles é que esse último resume-se a uma única e portátil peça (apenas uma luva com água e ar); o outro é uma proliferação. Eu imaginei *Oito e meio* como um objeto particular, não para ser

---

<sup>28</sup> Ver imagens no cd-rom anexo.

explorado por um *performer* diante do público, mas para ser manipulado individualmente. Sua proposição está no campo da experiência sensorial<sup>29</sup>.

A consistência do objeto, mole, sua temperatura, fresca, mais sua leve umidade, convidam ao toque, propondo um jogo de descobertas. A ação de comprimir o cheio em direção do vazio, esticar, tensionar, e a ação contrária que a resistência do material produz, permitem transformações na forma original. Há uma certa sensualidade nesses volumes que escorrem de um lado para outro das mãos.

Desde o início pensei nesse objeto como um “produto” feito em série para ser distribuído dentro de uma embalagem que conteria uma única luva numeração 8 ½ (daí a origem do título)<sup>30</sup> e um folheto com instruções. O folheto teria uma breve demonstração de como usar o objeto, demonstração feita através de uma seqüência de fotografias com o enquadramento fechado nas mãos que seguram a luva com água e ar. *Oito e meio* não segue o mesmo rumo que tomou o projeto *Objetos para ação* ele deteve-se na experiência particular do sujeito e por isso tornou-se ímpar nesta pesquisa.

Para a publicação *Premonitor* trabalhei na criação de quatro páginas nas quais apresento imagens de *Ora bolas* e *Oito e meio*. Nas duas primeiras páginas vemos um corpo envolvido por balões contendo água e ar. Destaca-se nessa imagem um olho, ampliado e distorcido, olho que espia. Não é mais um olho humano, é um olho vigilante de ciclope. Nas duas páginas seguintes uma série de pequenas fotos, dispostas no pé da página, uma ao lado da outra, demonstram maneiras de manipular *Oito e meio*. Cada uma dessas fotos apresenta um volume

---

<sup>29</sup> *Oito e meio* dialoga diretamente com os *Objetos relacionais* de Lygia Clark. objetos que a artista confeccionou com os mais diversos materiais, como plástico, pedras, ar, tecidos, terra, água, entre outros. Os *Objetos relacionais* convocam a percepção do sujeito e na trajetória da artista tornaram-se instrumentos de uma terapia corporal por ela desenvolvida. O “*objeto relacional*” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para o mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito” CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, pág.49.

<sup>30</sup> O título surgiu dessa relação direta com o tamanho da luva. E não, como poderia se pensar, do título do filme de Fellini.

diferente, porque o volume original modifica-se conforme o objeto é comprimido entre as mãos. A barra de fotos está sobre uma outra mão monocromática, em tons de azul, que lhes serve de fundo<sup>31</sup>.

Com o *Premonitor* surgiu a seguinte pergunta: A fotografia é um veículo adequado para apresentação dos *Objetos para ação* ao público? Decidindo usá-la, como devo apresentá-la? Como documento ou como obra? Da fotografia escapa o tempo, a presença viva do instante, e eu não encontrei nessa ausência, que o documento fotográfico fornece, tudo que o movimento do corpo pode realizar e significar no exato momento que é associado aos *Objetos para ação*. Por isso decidi que a fotografia não seria o meio utilizado nas apresentações que aconteceriam após o *Premonitor*.

Minha pesquisa com *Ora bolas* continuou sendo desenvolvida após a publicação do *Premonitor*. *Ora bolas* integrou a performance realizada na Usina do Gasômetro como um objeto que propõe o movimento, mas só o encontra como evocação. E, mais tarde, montado outra vez, tornou-se imagem em vídeo, onde o movimento do corpo e o dos balões estourando foi revertido.<sup>32</sup> Gostaria de pesquisar, quem sabe futuramente, suas qualidades sonoras. Os fios de *nylon* que prendem os balões, esticados pelo peso da água, produzem, quando esfregados com os dedos, um som estridente. O comprimento do fio, associado à quantidade de água e ar dentro do balão, oferece uma grande variação de timbres, o que dá ao objeto potencialidades para ser explorado como instrumento sonoro.

---

<sup>31</sup> Depois da publicação do *Premonitor*, utilizei *Oito e meio* para produzir um vídeo não muito diferente da seqüência de fotos que apresentei no *Premonitor*. O vídeo mostra, através de um plano fechado, mãos criando modificações na forma da luva com água. A edição dos planos foi feita com fusões. Esse vídeo foi utilizado na apresentação dos *Objetos para ação* que realizei na Usina do Gasômetro em 2003.

<sup>32</sup> Ver vídeo no cd-rom anexo.

## 2.2 Andadores

Caminhando, nos deslocamos pelos lugares e é com esse movimento do corpo que espacializamos a cidade, a casa e a paisagem<sup>33</sup>. Podemos caminhar de muitas maneiras diferentes, sempre pensando em usar para isso nossas duas pernas, podemos andar rapidamente ou lentamente, com elegância ou displicência. Não importa a escolha que façamos, caminhar é revelar-se, porque uma simples caminhada pode dizer muito de seu autor. Considerando apenas as características físicas, podemos observar que cada corpo organiza-se e estrutura-se de modo particular. Cada indivíduo tem uma maneira de tocar o chão com o pé, de equilibrar a coluna vertebral e distribuir o peso do corpo, um complicado sistema que o corpo precisa convocar para deslocar-se<sup>34</sup>. O estudo do caminhar desperta meu interesse na medida em que posso descaracterizá-lo, e descaracterizá-lo significa modificar sua estrutura, poder subverter a organização corporal, a lógica cotidiana do equilíbrio. *Andadores* (fig.05) são objetos que substituem os pés por rodas, não para andar mas para deslizar em três rodas. São instrumentos que precisam dos pés e das mãos do nosso corpo para daí retirar o impulso e a energia para percorrerem o espaço. O ponto de partida para a

---

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, descreve o espaço não como algo que se apresenta diante dos nossos olhos em três dimensões mas, ao contrário, o espaço desenvolve-se a partir do nosso corpo em múltiplas direções. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Michel de Certeau, no primeiro volume de seu livro *A invenção do cotidiano*, afirma que o espaço “é cruzamento de móveis,” “é um lugar praticado.” Para o autor o espaço associa-se ao movimento, tem sua existência assegurada diante de uma ação: “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo.” Diferentemente do espaço, sobre os lugares não incide o movimento, não há deslocamento, “um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” Sobre os lugares encontramos a ordenação dos elementos que nele coexistem, sem contudo ocuparem o mesmo lugar. Apesar de nele (o lugar) o repouso ser o seu estado de definição, nada impede que uma ação o espacialize, retirando-o da suspensão que o sustenta para torná-lo espaço. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1 - Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

<sup>34</sup> O caminhar é aparentemente uma ação banal mas já despertou o interesse de muitos artistas. Merce Cunningham, depois de ter trabalhado com Martha Graham, afasta-se do estilo dramático e narrativo de Graham e percebe que os movimentos comuns do cotidiano como caminhar, estar de pé e brincar, podem ser considerados dança. Trisha Brown realiza obras como *Homem descendo andando a parede lateral de um edifício* (1969) e *Um homem andando por uma parede* (1970), performances que rompendo com a lógica cotidiana do caminhar, questionam as noções de peso e gravidade. O caminhar, capacidade que o corpo possui de deslocar-se pelos lugares, foi utilizado de muitas maneiras pela dança mas também pelas artes visuais. Richard Long caminha por um campo e marca com seus passos a paisagem. Stanley Brown sugere aos visitantes da exposição *Prospecto 1969* que caminhem durante alguns momentos muito conscientemente e em uma direção determinada.

confeção dos *Andadores* foi uma *assemblage* feita de objetos disponíveis no ateliê: uma tábua com rodas, uma caixa estreita e uma chapa de ferro dobrada. Coloquei um objeto sobre o outro para que eu pudesse testar a altura que as pernas deveriam ficar em relação ao chão e o tamanho do assento. Teste precário mas suficiente para aplacar o desejo de ver o objeto existindo. É bom ter algo material para que a imaginação ali ancorada possa distorcer, desdobrar a forma desejada. Protótipo, ainda que precário, feito, testado e fotografado. O segundo passo foi torná-lo desenho, projeto entregue para o serralheiro construir.

Depois do objeto confeccionado, passei a testá-lo e procurei maneiras de com ele deslocar-me pela sala de trabalho. Os *Andadores* que se seguiram a esse primeiro foram encolhendo, perdendo partes, até chegarem a uma resolução formal destituída de todo o supérfluo. Os objetos que ganharam o nome de *Andadores* podem parecer apenas bancos estranhos. Eles só justificam o nome quando o corpo os experimenta das mais variadas formas, para procurar com eles maneiras de deslocar-se.

O objeto, sempre tendo como finalidade o deslocamento, pode ser explorado de muitas maneiras. Posso, por exemplo, deitar sobre o *Andador*, o selim fica sobre o abdômen, as mãos e os pés tocam o chão. Os pés empurram o corpo e o objeto, as mãos auxiliam o impulso dado pelos pés tocando o chão para puxar o corpo e o objeto. A organização corporal para esse deslocamento, no qual o corpo apóia-se no assento do objeto pelo abdômen, é completamente diferente da anterior. Aqui o esforço não é mais gerado no abdômen e sim pela musculatura das pernas e dos braços que tocam o chão. A figura que surge nessa combinação de objeto e corpo não é mais bípede, multiplicou suas pernas, precisou recriar seu movimento corporal e, em consequência desse novo corpo articulado entre duas naturezas diversas, surge necessariamente uma atitude física particular. O que podemos observar é que o corpo usando o *Andador* para deslocar-se no espaço, não importando aí o tipo de apoio escolhido, precisará sempre reorganizar sua postura corporal, inventar uma nova ordem e estrutura para o caminhar. Cada postura sobre o *Andador* propõe uma lógica própria de tensões e esforços e são



essas combinações que dão ao corpo novas características. Por isso torna-se totalmente desnecessário ao *performer* enfatizar seu deslocamento através de qualquer artifício porque o corpo, para adaptar-se ao objeto, já convoca toda uma postura peculiar.<sup>35</sup>

## 2.3 Infláveis

O ar capturado é a matéria que se deixa modular. O que o aprisiona é um fino tecido com cores vibrantes. O ar, esse elemento sem corpo visível, deixa-se ver porque assume a configuração da forma que o contém, e o objeto que o captura torna-se inflado, mole. O objeto ergue-se repleto de ar, para em seguida cair pesado sobre o chão, que o acolhe e o achata. Engolindo o ar, ele arma-se, revela-se pleno, resiste, faz sua delicada oposição ao movimento do corpo para depois descer até o piso, e aí deixa que o seu prisioneiro escape, lentamente ele expira o ar que o mantém vivo. No chão, sem o ar que lhe empresta o volume, ele achata-se até ser apenas um plano de cor. Estendido, murcho, ele espera pelo seu parceiro, que continua, como sempre, em volta dele e de tudo mais. Cor plana deitada no chão.

O objeto, essa forma inerte de tecido, não tem ele mesmo a capacidade de capturar o ar que está em todo o espaço. Presença que não se deixa ver, mas que tudo ocupa. É o movimento do meu corpo que conecta ar e objeto. O corpo movimenta-se, desloca-se pelo espaço, desarruma o ar e agita a serenidade invisível de sua presença. O corpo sente o ar, todavia não o vê, respira, mas não o vê. O corpo enche-se de ar e, motivado pela vida que dele extrai, agita-se, desloca-se e leva consigo pelo espaço esse objeto vazio. Essa forma murcha engole a substância que a revela. Cheia de ar, a forma deixa-se ver por inteiro.

---

<sup>35</sup> Ver fotos e vídeo no cd-rom anexo.

O corpo, assim como a forma manipulada, está sempre enchendo e esvaziando. O corpo está todo no espaço e é a partir dele que o espaço multiplica suas direções. O corpo, ligando essas duas naturezas, objeto e ar, desdobra cores e formas. Amalgamados, objeto, ar, corpo, movimento e espaço encontram-se no tempo, propondo ritmos e durações.

Tantos olhares olham esses objetos e suas formas mutantes, para neles verem criaturas marinhas, balões de gás, reis, rainhas, serpente, dragão, farto vestido, capa, anêmona, bola, coelho, casa, casulo. Formas geométricas que o ar e o olho de quem vê distorce. O que os olhos vêem nesses volumes e que insiste em se desfazer? Formas breves que o corpo conduz pelo espaço. As formas nunca são as mesmas, por mais que o corpo movimente-se com precisão repetindo o mesmo gesto escolhido. É o olhar que dilata esses corpos e amplia suas formas para o espaço particular da imaginação.

## **2.4 Um recipiente para conter o ar**

Para compreender o processo de entrada do ar nos objeto de tecido que criei eu os enchia de ar através de uma caminhada ou apenas com o movimento dos braços. Depois de inflar o objeto puxava o volume contra o corpo, o ar movia-se nos limites impostos pela forma de tecido. Aos poucos o objeto esvaziava. Eu procurava outras maneiras de enchê-lo, testando, por exemplo, variar a intensidade do movimento (suave ou forte). Ou então, enchia o objeto de ar e entrava dentro dele para ver como a estrutura interna funcionava, como o ar distribuía-se e como escapava do interior do objeto. E outra vez encher, esvaziar, encher e empurrar o volume, encher e entrar, observar, planejar novos recortes, cortar, costurar. Observar o movimento do ar entrando no objeto e como as linhas da modelagem responsáveis por sua estrutura conduziam o ar. Procurava novas

maneiras de encher e de entrar no objeto. Entrava e podia ficar lá até todo o ar sair, o objeto murchando sobre o meu corpo.

No meu corpo ficou o vício, o vício do movimento, o desejo de encher e puxar a forma inflada repetidas vezes contra o corpo, de andar na direção do volume para sentir o ar escapar de dentro do objeto. Andar ou correr em círculos mantendo o objeto cheio de ar, como um cão persegue o rabo sem nunca alcançá-lo. Repetir, repetir, repetir a mesma ação e observar as pequenas diferenças da entrada do ar e sua fuga. Por mais que eu repetisse os movimentos eles nunca eram exatamente os mesmos. O vício do corpo. Descrever a ação traz a lembrança e o desejo, mas não é uma lembrança apenas mental, é uma lembrança do corpo, do cansaço, do calor, do suor. Lygia Clark, no vídeo *A memória do corpo*, fala de uma memória específica do corpo, de uma memória que é convocada quando um objeto toca o corpo. Determinadas formas, texturas, densidades, segundo a artista, teriam a capacidade de despertar toda uma fantasmática relativa ao sujeito. Trago essa referência porque a descrição que acabo de fazer dessas ações, escolhendo palavras, ordenando-as nas frases, atingiram meu corpo, atingiram-no sem que algum objeto ou textura o tocasse, como se a memória dessas ações tivesse sido reavivada na minha pele. Quero levantar daqui, parar de escrever e reviver essa nostalgia despertada. Quero outra vez mover-me com essas massas de ar, aprisioná-las, sentir o tecido bater contra meu corpo, o ar fugindo vagaroso de dentro da forma de tecido. Penetrar no interior do objeto, procurar uma saída para o braço ou para a cabeça e assim, com o corpo meio coberto meio revelado, misturando corpo e objeto, inventar uma figura. Sumir dentro do volume minguante. E depois, outra vez correr, encher, esbarrar no volume de ar, entrar... Vício que às vezes precisa ser satisfeito.

O ponto de partida para realizar a série de objetos infláveis foi a observação de alguns objetos derivados de uma biruta. Pude conhecer melhor o funcionamento desses marcadores da direção do vento quando em 1996 convidei

Elaine Tedesco<sup>36</sup> para participar da cenografia<sup>37</sup> de meu espetáculo teatral *Parque extremo de diversões* (fig.11). A artista, na oportunidade, criou vários objetos de tecido, entre eles, quatro birutas bicolores feitas na escala do corpo, com cabos, o que permitia que os atores pudessem manipulá-las. Esses objetos foram usados pelos atores para “pegar o ar.” Às vezes assemelhavam-se a bandeiras que inchavam com o ar capturado, em outras, funcionavam como remos de um barco enchendo e esvaziando conforme o movimento dos braços. Tudo dependia da maneira como os atores manipulavam os objetos. Observando essa mecânica de capturar o ar e inflar a forma de tecido, constatei que o ar poderia dar corpo a formas mais complexas. E para isso não seria preciso usar nenhum tipo de aparelho, como um ventilador ou um compressor, porque o aparelho estava no corpo e em seus movimentos. O movimento do corpo substituiria o equipamento mecânico de produção do ar e o tecido recortado e modelado seria o material para aprisioná-lo.

O trabalho do artista Otto Piene<sup>38</sup> foi uma referência importante. Conheci o trabalho do artista no início dos anos 90 e as imagens de suas esculturas de luz e especialmente de seus grandes infláveis transparentes chamaram minha atenção. Salvo alguns trabalhos iniciais, a maioria das esculturas infladas de Otto Piene depende de uma série de profissionais e colaboradores que trabalham tanto na confecção como na instalação de suas obras ambientais. Destaco alguns trabalhos do artista, como, por exemplo, *Flores do mal*, uma instalação composta por esculturas infláveis de grandes dimensões. Feitas em seda e infladas através de compressores de ar com temporizadores, as “flores” que o artista espalha pela

---

<sup>36</sup> Elaine Tedesco, é doutoranda em Artes Visuais pela UFRGS. Desenvolve trabalhos com instalação, vídeo e fotografia. Desde 1991 participa da elaboração e realização de projetos com autoria de artistas: *O sentido noturno*, *Cabines para isolamento e camas públicas*, *Parque extremo de diversões*, projeto *Arte construtora e Sobreposições imprecisas*. Participou das seguintes exposições coletivas: Antártica artes com a Folha, São Paulo, 1996. II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 1999; Passagens, Centro Cultural Maria Antônia, São Paulo, 2000. *Sobreposições urbanas*, Porto Alegre, 2004.

<sup>37</sup> A cenografia do espetáculo foi criada por Elaine Tedesco, Elcio Rossini e Mima Lunardi.

<sup>38</sup> Otto Piene em 1957 funda com Heinz Mack o grupo Zero. Desde 1960 Otto Piene cria pinturas com fumaça e fogo, nas quais trabalha com questões a respeito da luz, do espaço e do movimento. A partir de 1971 trabalhou no Center for Advanced Visual Studies no Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), em Cambridge/Ma, como diretor e como professor de Visual Design for Environmental Art. Em 1977 participa da Documenta 6 em Kassel.

sala (longos cilindros que sustentam um conjunto de formas cônicas que se assemelham não a pétalas mas a espinhos) estão o tempo todo enchendo e esvaziando. O ar entrando e saindo imperceptivelmente pela trama do tecido nos dá a impressão de que essas flores respiram, mas a respiração dessa vegetação é lenta e melancólica. A textura da seda, levemente enrugada, associada ao desabar das pétalas-espinhos, nos colocam diante de uma vegetação nefasta que parece agonizar.

As experiências de Otto Piene com objetos feitos para conter o ar incluem também trabalhos ambientais, tais como imensos tubos de plástico transparente que o artista faz pairar sobre rios, estádios e praças. Entre os trabalhos ambientais do artista está a série de intervenções realizadas nas ilhas do Haváí, das quais gostaria de mencionar aquela em que Otto Piene utiliza um grande balão, confeccionado com plástico transparente, que paira no alto de uma montanha. A forma do objeto não apresenta nenhum desenho especial criado pelo artista. Esse balão é idêntico àqueles utilizados pelo balonismo, o que o diferencia dos outros é sua total transparência. O enorme balão pouco perturba a paisagem, sua transparência deixa que a luz o atravesse, dela retém apenas as cores e as tonalidades que se desdobram do nascer ao poente. Movimentando-se de acordo com o vento sua transparência comunga com a paisagem, interferindo no lugar com delicadeza.

No salão do Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), Otto Piene realiza um evento também com infláveis, desta vez apropriando-se de balões metalizados. Centenas de balões com gás são amarrados em uma tela, formando um enorme tapete que insiste em sair do chão. Depois de ter amarrado todos os balões, o artista e seus colaboradores soltam as cordas que prendem esse tapete e o deixam subir. Através de três cordas longas e cheias de guizos os participantes do evento puxam, correm, giram, modificando, através dessas ações, a forma que se movimenta flutuando no alto. O som dos guizos sublinha o movimento dos participantes e as transformações do objeto.

A obra de Otto Piene provocou minha vontade de trabalhar com objetos inflados. Era um procedimento que eu desejava conhecer e utilizar, mas a obra do artista reforçava, de certa maneira, as dificuldades que o trabalho com infláveis representava. As intervenções ambientais do artista e suas instalações dependiam de equipamento, fornecedores e materiais que implicavam em custos muito elevados. Para satisfazer minha vontade de construir objetos inflados era preciso buscar soluções mais simples, mas elas pareciam não existir sem a presença dos materiais sintéticos e soldas especiais. Os princípios necessários para construir um objeto que contém o ar são muito simples, mas eu só comecei a compreender o que estava em jogo nesse processo observando os atores usarem as “birutas” feitas por Elaine Tedesco para o espetáculo *Parque extremo de diversões*.

A possibilidade de usar o tecido (material encontrado facilmente no mercado) e o corpo do ator abriu para mim a tão esperada possibilidade de construir objetos infláveis. Os primeiros objetos que realizei eram muito simples, tinham suas formas decorrentes do paralelepípedo ou do cone. Mais tarde, quando compreendi melhor a mecânica de entrada e saída do ar, pude desenvolver soluções de modelagem menos elementares e os objetos passaram a apresentar formas mais complexas, utilizando um número maior de partes em sua constituição.

## **2.5 Objetos Infláveis - aproximações e diferenças com o *Parangolé***

Os *Objetos infláveis*, assim como os *Parangolés*, são objetos de tecido que se desdobram em múltiplas formas, são a celebração da cor e do volume no espaço.

O movimento do corpo desperta um outro corpo que está adormecido. Panos, plásticos, pigmentos, letras pintadas, sacos de aninhagem, cores para

serem descobertas. Dentro do *Parangolé*, o corpo de um participante está abrigado e é impelido ao movimento. Eu só conheço essas obras de longe, corpos sem vida, suspensos e enfileirados na asséptica neutralidade de uma sala de exposição, intocáveis. Mumificados em seus cabides, perderam o fôlego e a alma que lhes dava sentido. Abrigado dentro do *Parangolé*, o cor

po de um “fruidor”<sup>39</sup> dança e o enche de calor. Da pele desse corpo, brota o suor que escorre e molha a matéria de que é feito o *Parangolé*, para impregná-lo de odores, de pulsações, de vida transmutada em celebração e em cores no espaço. Talvez sejam assim os *Parangolés* de Hélio Oiticica quando existem vivenciados pelo participante.

Em seu texto *Anotações sobre o parangolé*, publicado no livro *Aspiro ao grande labirinto*, Hélio Oiticica coloca a dança como o elemento estrutural do *Parangolé*. Essa obra propõe que o espectador a carregue, corra ou dance com ela, porque a obra solicita do espectador essa atitude, essa participação e a ação passa a integrá-la de modo indissociável. Nos *Parangolés* encontramos o ato de vestir a obra, o que, segundo Oiticica, cria uma modificação corporal no espectador. Através dos *Parangolés* são colocadas duas questões importantes para a obra de Oiticica, a da participação e a da inserção da obra no tempo e no espaço, “não mais como se fosse ela ‘situada’ em relação a esses elementos, (tempo e espaço) mas como uma ‘vivência mágica’ dos mesmos.”<sup>40</sup> Os *Parangolés* consolidam a participação na arte de Hélio Oiticica como algo fundamental e irrevogável, o que podemos constatar na seguinte afirmação: “Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora participante.”<sup>41</sup>

Em relação à questão da participação do espectador, proposta pela obra de Hélio Oiticica e também presente na obra de Lygia Clark, Paulo Sérgio Duarte, em

---

<sup>39</sup> Haroldo de Campos em depoimento a Lenora de Barros. Catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica; Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, 1986.

<sup>40</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pág. 70.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, pág. 70.

depoimento a Glória Ferreira para o catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, ofereceu-nos uma visão ampliada e situa a questão um pouco além da experiência corporal do sujeito com a obra.

O projeto destas obras é anular a mediação e não provocar a participação. Provocar a participação qualquer camelô provoca. Anular a mediação é outra coisa, é estabelecer entre sujeito e objeto uma relação imediata. É isso que está embutido na obra dos dois, na obra do Hélio e na obra da Lygia, ou seja, anular a mediação de uma forma, digamos assim, sofisticada, elaborada, articulada. Quebrar o que existe entre sujeito e objeto, as diversas instâncias e fazer com que sujeito e objeto sejam um só, é o projeto da obra dos dois, é isto que eles têm em comum.<sup>42</sup>

Destituir o espectador de seu espaço seguro de observador para integrá-lo à obra (através do corpo), até chegar ao ponto de obra e corpo confundirem seus limites para instaurarem uma nova estrutura, foi a apaixonada tarefa de Lygia Clark e Hélio Oiticica. A esse respeito Lygia Clark diz o seguinte:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde; o sentido de nossa existência.  
Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo.  
Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.  
Somos os propositores; enterramos “a obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.  
Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o “agora”.<sup>43</sup>

Para descrever os objetos *Infláveis* eu poderia começar utilizando a mesma frase com a qual iniciei a descrição dos *Parangolés* de Oiticica. São objetos de tecido que desdobram-se em múltiplas formas, são a celebração da cor e do volume no espaço. Dessa maneira eu poderia estabelecer a primeira aproximação mas também o primeiro afastamento. Diante de um olhar apressado as afinidades podem ser colocadas de imediato, porque situam-se na superfície, nas formas, nos volumes, na cor. Nos *Infláveis* o corpo age, corre, dança e provoca desdobramentos da forma. O corpo interage com o objeto como acontece nos

---

<sup>42</sup> Depoimento de Paulo Sérgio Duarte a Glória Ferreira. Catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica; Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, 1986.

<sup>43</sup> CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, pág. 31.



*Parangolés*. Há o efêmero do ato, há o desejo de fundir corpo e objeto numa só estrutura, outra afinidade. Essas são algumas aproximações, mas elas não tocam o fundamental. Nos objetos *Infláveis* não encontramos o que é essencial para os *Parangolés* de Oiticica, a participação, essa experiência sem precedentes na arte brasileira construída de forma visceral por ele (mas também na obra de Lygia Clark). Sem isso, sem a participação como pensaram, desejaram e vivenciaram os dois artistas, não há aproximação efetiva.

Os *Infláveis* (uma das séries que integra meu projeto *Objetos para ação*) têm sido vistos através da performance, mas algumas vezes os apresentei como “esculturas efêmeras” que o público manipula,<sup>44</sup> a exemplo do que acontecia com os *Bichos* de Lygia Clark, ou com os *Parangolés* de Hélio Oiticica. Quando isso acontece tudo é descoberta, vivacidade; eles propõem a experiência única e passageira do instante. Mas eu não tenho interesse nesse encontro direto e íntimo do objeto com o público, por isso raramente entrego-os para serem explorados pelo “participador”, como Hélio Oiticica e Lygia Clark faziam com suas proposições. A experiência que me interessa está no olhar de quem vê e tudo que se processa a partir daí. No movimento da imaginação que distorce o que o olho vê, que liberta-se desse referencial primeiro e segue para além dele.

---

<sup>44</sup> Na Cia. de Arte, no projeto *Descentralização da Cultura* da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (2003) e no Departamento de Arte Dramática da UFRGS (2002).



Fig. 3 - Pesquisa de movimentos com *Imitável 2*.  
Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2003.





Acima: Fig. 4 - *Inflável 3*. Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2003.  
Abaixo: Fig. 5 - *Andadores*. Usina do Gasômetro Porto Alegre, 2003.



Acima: Fig. 6 - *Intável 06*.  
Abaixo: Fig. 7 - *Intável 05*.  
Usina do Gasômetro, Porto Alegre 2003.



Fig. 8 - *Ora bolas*.  
Centro Cenotécnico, Porto Alegre, 2004.



Fig. 9 - Nido da Mangueira com *Parangolé P4 Capa*, 1969.



Fig. 10 - Jerônimo da Mangueira com *Parangolé P8 Capa 5*, 1965.



Fig. 11 - *Buztas* criadas por Elaine Tedesco para o espetáculo *Parque extremo de diversões*. Porto Alegre 1996.



Fig. 12 - Otto Piene, *Berlin Superstar*, 1986.



Fig. 13 - Otto Piene, *Luzprojekt*, 1968.



Fig. 14 - Performance (sem título) apresentada na Usina do Gasômetro.  
Porto Alegre, 2003.



Fig. 15 - Uma das versões de *Trama*, veludo com bordado e furos.  
Ateliê, Porto Alegre 2003.





Fig. 16 - Tram a, protótipo realizado no ateliê.  
Porto alegre, 2003.



Fig. 17 - *Terra*.  
Galeria Xico Stockinger Casa de Cultura Mério Quintana. Porto Alegre, 2003.

### 3. Movimento, ação, tarefa

O movimento está em todas as coisas, os sólidos vibram em sua ordem molecular, os pensamentos fluem em imagens. O movimento não cessa. O ar toca minha pele, o som que vem de longe atravessa a sala e o meu corpo, e segue seu trajeto. Meu pensamento não pára, imagens estão sendo construídas e desconstruídas, às vezes, como agora, adquirem corpo (?) pelo movimento dos meus dedos sobre o teclado, falsa ilusão. As imagens mentais são mais rápidas que os dedos. As palavras, depois de impressas no papel, adormecerão por um tempo, fechadas com uma capa que as protegerá. Talvez, em outro momento, lidadas, animem-se, provocando uma outra imaginação.

O movimento não cessa. O movimento do corpo sobre alguns objetos inventados é tema desta dissertação. As mãos apertam um continente de água e ar, mas a água e o ar não cabem no mesmo espaço. Por isso uma luva de látex cheia de água e ar, quando é amassada, muda sua forma, estufa e projeta suas pontas, espaço de dedos ausentes. Corro e encho um recipiente de tecido com ar. O ar, aprisionado, atravessa a superfície do tecido e dela escapa para o espaço aberto. Desloco-me pelo espaço com pernas de ferro e rodas nas pontas. Provoco movimentos desnecessários que são acolhidos no tempo e no espaço dos lugares. Por quê? Para satisfazer meu corpo que não se aquieta, que não repousa nunca? Ar que entra e sai, sangue que corre pelas veias, suor que brota dos poros. Talvez, para oferecer as imagens interiores que, assim como o corpo, jamais interrompem seu fluxo, existência no mundo apenas para serem tocadas pelas mãos, para serem vistas pelos olhos.

Para o teatro e a dança, o corpo é a origem do movimento, é a partir do corpo que todo o espaço é articulado. O gesto que surge espontaneamente é repetido até a justa medida desejada. Mas a precisão planejada para a repetição de todas as noites, repetição que a dança e o teatro quase sempre exigem, não pode retirar da ação sua natureza efêmera, sua constante novidade. O movimento do corpo, por mais preciso e planejado nunca é exatamente o mesmo, está

sempre se dissipando no tempo e no espaço, para ser reinventado a cada nova apresentação.<sup>45</sup>

Para definir o movimento, Jacques Lecoq<sup>46</sup> estabelece uma relação entre movimento e imobilidade: “tudo que se move é reconhecido em função de um elemento escolhido como referência imóvel.”<sup>47</sup> Conforme Lecoq, esses dois conceitos estão intimamente relacionados e o movimento será sempre caracterizado e percebido em relação à imobilidade. Trabalhando a partir de polaridades, Lecoq amplia sua definição do movimento, constatando que “o movimento se dá nas relações de equilíbrio e desequilíbrio, em ligações com as leis da gravidade.”<sup>48</sup> A ruptura do equilíbrio produzida por duas forças em conflito gera um movimento de deslocamento, portanto o movimento é composto por seqüências de forças em oposição. Lecoq identifica na imobilidade (ou ponto fixo) algo que ele considera de extrema importância para o teatro e ilustra essa observação da seguinte maneira: “ao colocar um chapéu na cabeça, a presença

---

<sup>45</sup> O teatro e a dança sempre estiveram associados ao corpo, surgiram no corpo e através do corpo. Mas nas artes visuais o corpo humano por muitos séculos figurou apenas como algo para ser representado pela pintura e pela escultura. Rosselee Godberg, em seu livro *Arte da performance*, apresenta um detalhado levantamento da história da arte da performance ou, como Glusberg denomina, a pré-história da performance.

Os futuristas tiveram papel importante para o desenvolvimento de uma expressão que tem o corpo como suporte. Foi com o segundo manifesto futurista e principalmente nos encontros promovidos pelos artistas defensores do movimento que surgiram as primeiras experiências que dariam origem à arte da performance. As seratas futuristas apresentações caóticas que, procurando redefinir os valores artísticos vigentes, valiam-se dos mais diversos meios para propagarem suas idéias. Participavam dessas apresentações poetas, pintores, atores, músicos. Defensores do teatro de variedades, os futuristas trabalharam com conceitos como o distanciamento e o teatro sintético.

Não apenas os futuristas realizaram experiências no campo do que hoje denominamos *arte da performance*, mas todos os movimentos de vanguarda que se seguiram desenvolveram práticas semelhantes, nas quais constatamos a quebra das fronteiras entre as linguagens do teatro, da música e das artes visuais.

Nos início dos anos 60, na Europa, uma série de experiências destacarão a figura do artista, sua personalidade e em especial a sua posição no contexto das artes. Pierro Manzoni realiza trabalhos como o *Fôlego do artista*, balões que o artista enche de ar, *Merda do artista*, noventa latas com o peso de trinta grammas vendidas a seu equivalente em ouro. Yves Klein, além de seus monocromos, realiza algumas ações importantes para as questões relativas ao corpo que estavam sendo abertas no final dos anos 50 início dos anos 60 como é o caso de *Salto para o vazio*. E ainda *Zona 5 de sensibilidade imaterial*, quando o artista lança no rio Sena folhas de ouro assim como o pagamento do trabalho é lançado nas águas do rio.

No final dos anos 50, nos Estados Unidos, trabalhos individuais e em colaboração trarão para arte o corpo não apenas como algo do mundo para ser representado, mas como instrumento e veículo da obra de arte.

<sup>46</sup>LECOQ, Jacques. *O movimento com M maiúsculo*. Disponível em [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_lcomov.htm](http://www.grupotempo.com.br/tex_lcomov.htm).

<sup>47</sup> Idem, ibidem, pág. 1.

<sup>48</sup> Idem, ibidem, pág.1.

do chapéu será reforçada se eu o mantiver fixo no espaço por um instante, e se o colocar em minha cabeça com um movimento que engaje o corpo inteiro.”<sup>49</sup>

Rudolf Laban,<sup>50</sup> que desenvolveu um detalhado estudo do movimento do corpo humano, define o movimento a partir do espaço e de suas relações com o corpo. Para Laban, o movimento pode ser definido como uma mudança de posição do corpo ou de suas partes no espaço e pode ser explicado, parcialmente, segundo essas mudanças de posição no espaço. A união do ponto inicial, onde o movimento começa, e aquele outro onde o movimento termina, é a trajetória pela qual se desloca o movimento. Laban destaca que espaço e movimento se determinam mutuamente. Descrevendo o movimento em função do espaço, ele afirma que “sempre que o corpo se move ou se detém é rodeado pelo espaço”<sup>51</sup>.

Merleau-Ponty,<sup>52</sup> em *Fenomenologia da percepção*, infere que a relação entre o corpo e o espaço se dá a partir do corpo: “para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo.”<sup>53</sup> Suas considerações sobre o movimento irão relacionar tempo e espaço, visto que, para ele, o corpo “habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas.”<sup>54</sup>

Ação, nesta pesquisa, é compreendida como um conjunto de movimentos que são organizados com um objetivo determinado. A ação pode assumir qualidades dramáticas. Uma ação dramática origina-se a partir de um conflito. Se estendo o braço para pegar um objeto qualquer e uma força oposta retém meu movimento, surge, nesse momento, um impasse, e essas duas forças contrárias disputam a direção definitiva do movimento. O que impede meu braço de alcançar

---

<sup>49</sup>LECOQ, Jacques. Op. cit., pág 2.

<sup>50</sup> LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

<sup>51</sup> Idem, ibidem, pág. 85.

<sup>52</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>53</sup> Idem, ibidem.

<sup>54</sup> Idem, ibidem.

o objeto desejado pode ser uma força externa ao meu corpo, por exemplo, um obstáculo físico, como um muro ou um outro corpo. O obstáculo pode também ser uma força interior e subjetiva: uma dúvida é suficiente para estancar o movimento anteriormente decidido. A utilização da ação dramática traz, quase sempre, questões relativas ao personagem. E o personagem não é um elemento pertinente a esta pesquisa, por isso, o drama cabível para este trabalho é aquele que surge de uma relação concreta entre o objeto e o movimento do corpo do *performer*. Quando investigo as ações corporais com os objetos *Infláveis*, por exemplo, os movimentos do corpo estão o tempo todo submetidos a forças contrárias a eles, forças vindas da massa de ar retida no objeto ou do peso do tecido. Para encher de ar um objeto de tecido há um embate corporal, um conflito necessário, mas que é totalmente resolvido nos termos objetivos do movimento corporal. O “drama” que o corpo vive para resolver o problema de encher e manter o ar dentro do objeto existe na medida das necessidades reais que a tarefa propõe. O *performer* não enfatiza as oposições que os movimentos do seu corpo enfrentam utilizando artifícios. O esforço físico que ele precisa empreender, diante da resistência que o objeto oferece aos movimentos do seu corpo, se dá apenas na medida necessária para que ele prossiga em sua tarefa. Ele não simula ou enfatiza o esforço valendo-se de recursos como a ampliação do gesto, as expressões faciais ou o uso da pausa, por exemplo.<sup>55</sup> A pausa existirá se o corpo assim exigir, como uma interrupção do esforço com o objetivo de relaxar a musculatura, recuperar as forças ou ainda para esperar o ar entrar no objeto e, depois de encontrar os limites do tecido, acomodar-se dentro do objeto.<sup>56</sup>

A noção de tarefa colabora no sentido de enfatizar a trajetória objetiva da ação, porque para sua realização o supérfluo deve ser descartado. A tarefa não exige elementos decorativos ou qualquer tipo de acessórios; para realizar a tarefa o *performer* precisa articular objeto, corpo e espaço de maneira a atingir o objetivo proposto. Vejamos algumas tarefas utilizadas no trabalho com os objetos *Infláveis*:

---

<sup>55</sup> A pausa pode funcionar como ênfase de uma ação passada ou precedente. A pausa dramática é um recurso bastante utilizado no teatro.

a) Encontre, através do seu corpo, maneiras de encher de ar esse objeto; b) encha o objeto de ar e modele formas com o ar contido dentro dele; c) caminhe pela sala em ritmos diferentes mantendo o objeto cheio de ar; d) encontre maneiras de encher o objeto de ar e entrar dentro da forma inflada.

Essas formulações são abertas e não delimitam “como” a tarefa deva ser realizada, elas definem o fim, o ponto no qual a ação deve chegar. Não esclarecendo o “como”, a trajetória da ação torna-se matéria maleável, podendo adquirir modulações que estarão de acordo com a experiência e a preparação corporal do *performer*. A “interpretação” da tarefa terá sem dúvida escolhas subjetivas, que contudo não estarão subordinadas a uma lógica de representação e sim às capacidades do corpo.<sup>57</sup> No início do processo de trabalho, mesmo utilizando a noção de tarefa, algumas vezes os resultados apareciam contaminados por estruturas de representação. Quando isso acontecia, descartávamos o resultado obtido para retomarmos a proposta original, procurando respondê-la dentro dos limites restritos do movimento corporal, do objeto e do espaço.

---

<sup>56</sup> Quando o ar entra no objeto, sua velocidade, algumas vezes, é menor que a velocidade dos movimentos corporais que provocaram sua entrada. Quando essa diferença de velocidades acontece, é preciso esperar que o ar se distribua dentro do objeto de tecido, sendo então necessária a pausa.

<sup>57</sup> Como exemplo, cito a seguinte seqüência de ações: Encho o objeto de ar e o puxo contra meu corpo. O que vemos é um volume contendo ar esbarrando contra o corpo e envolvendo-o. O corpo desaparece no volume, que se achata no embate e em seguida escorrega para o chão perdendo o ar e, em consequência o volume. Posso repetir essa ação muitas vezes, trabalhando com variações de velocidade rápida, lenta, de planos alto, médio e baixo ou com as direções e uma série de outras variações. Todo o trabalho está concentrado nas qualidades do movimento e nas formas que cada variação pode produzir na massa de ar contida no objeto. Não há nenhuma motivação que não esteja concretamente colocada nas relações criadas entre objeto, corpo e espaço, não faço de conta que é uma onda que cobre o meu corpo, que me sufoca e da qual quero libertar-me. Quer dizer que não uso o movimento associado ao objeto para representar uma imagem qualquer.

### 3. 1 Performance, zona de indefinição

“Odiávamos a palavra “performance.” Não podíamos e não queríamos chamar ao que fazíamos de performance ... porque a performance tinha seu lugar e esse lugar era por tradição o teatro, um lugar ao qual íamos como quando íamos ao museu.”<sup>58</sup>

Vito Acconci

Transitei durante vários anos entre o teatro e as artes visuais, e ainda transito. Observando essa trajetória de pouco mais de vinte anos, vejo que os cruzamentos que realizei entre essas duas áreas foram, na maior parte das vezes, uma leve distorção do olhar de uma sobre a outra, ou seja, um olho impregnado pelas artes visuais fazendo teatro e vice e versa. E, de fato, duvido o quanto essas linguagens foram permeáveis uma a outra nos diversos trabalhos que realizei.

De modo geral, podemos questionar o quanto é possível realizar cruzamentos efetivos entre linguagens tão diferentes sem que uma esteja a serviço da outra. Neste caso, por cruzamento entendo o lugar onde as linguagens poderiam, talvez apenas idealmente, misturarem-se, borrando seus contornos originais para formarem uma nova estrutura. A arte da performance é, de certa maneira, um desses pontos de interseção, imagens transparentes sobrepostas, fantasma de várias nascentes. Poderíamos compará-la com aquela conhecida imagem em que vemos a silhueta de dois perfis, um de frente para o outro, mas de repente a imagem de um vaso salta do plano do fundo para tornar-se figura no primeiro plano, empurrando, em consequência, os dois perfis antes visíveis para o anonimato do fundo. Para algumas pessoas as duas imagens não param de pipocar num constante revezamento entre figura e fundo, outras custam a desvencilharem-se da primeira imagem percebida para poderem ver a segunda.

---

<sup>58</sup> BARRAGÁN, Paco. *No lo llames performance*. <http://www.portalmundos.com/mundoarte/noticias/exposiciones/nolollames.htm>



Essas imagens que não podem ser percebidas simultaneamente permitem-nos uma analogia com a performance<sup>59</sup> que, muitas vezes, parece expelir de sua estrutura uma de suas fontes originais e expô-la com uma evidência desmedida, tornando a performance teatral demais ou, em outro caso, visual demais. É a própria palavra “performance” que nos coloca a primeira ambigüidade contida no gênero e, por isso mesmo, ela será uma ambigüidade permanente. Podemos entender performance como linguagem, como gênero artístico, mas também como desempenho (a performance do músico, do ator e do bailarino, por exemplo). A arte da performance é um híbrido, por isso mesmo “impura”, ramifica-se pela dança, pelo teatro, pela música, pelo cinema e pelas artes visuais, incorporando simultaneamente elementos dessas diferentes fontes. Wulf Herzogerath procura definir a arte da performance estabelecendo algumas comparações entre a dança-teatro e o teatro:

Estabelecer linhas claras de separação entre uma realização de teatro alternativo e uma performance artística é tão difícil como tornar compreensível suas diferenças com o teatro-dança, tal como o desenvolveu Reinhild Hoffmann e Pina Bausch. Seguramente o caráter irrepetível, espontâneo, a unidade de lugar, tempo e ação, a vontade expressiva do artista são aspectos fundamentais na definição de uma performance, isto é, de uma apresentação ao vivo única. No entanto, os artistas mais importantes que realizaram performances na Alemanha como, por exemplo, Ulrike Rosenbach, Jürgen Klauke e Barbara Heinisch devem muitas vezes repetir suas performances de mais êxito. Eles se diferenciam de seus colegas do teatro apenas em função de sua procedência artística e de sua independência institucional.<sup>60</sup>

A performance é quase como uma charada sem solução e, na maior parte das vezes, está inserida entre uma coisa e outra, um meio que não se deixa aprisionar com facilidade em contornos exatos. E por sorte é assim, um meio escorregadio, onde as definições deixam sempre escapar alguma coisa, porque

---

<sup>59</sup> A partir da década de 70 os termos “performance” e “arte da performance” foram utilizados distintamente. O primeiro encontra desdobramentos nos principais ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia e lingüística. O segundo designa uma forma artística híbrida surgida do cruzamento entre as artes visuais, o teatro, a música e a dança.

ela está sempre se abrindo, passando a perna nos limites que pretendem defini-la com precisão. Mas a tarefa às vezes torna-se inevitável, ainda mais em uma época de ressuscitar, quase como novidade, gêneros artísticos do passado recente para colocá-los no topo das paradas de sucesso. Por isso devemos sempre definir, delimitar uma linguagem ou conceito para compreender melhor e mais profundamente, por mais avessa que essa idéia possa ser à própria obra de arte. O hábito é irredutível e o escrutínio é inevitável.

Para Sheila Leiner, citada por Renato Cohen em seu livro *Performance como linguagem*, “A performance é uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo...ou a união de tudo isso...”<sup>61</sup>

Assisti a pouquíssimas performances, as informações que tenho sobre o tema provêm dos livros sobre o assunto, produzindo no meu olhar uma breve miopia. Distorção incorrigível, originada pela ausência do tempo e da presença corporal do artista. Podemos escolher algumas vias para analisar e definir a arte da performance. Neste texto, minha análise localiza-se principalmente nos limites entre as linguagens que dão origem à performance, em especial no teatro. E por que a escolha recai sobre um ponto tão específico? Primeiro pela minha trajetória teatral, que contribuiu na construção do presente projeto e, ao mesmo tempo, por minha atual investigação e utilização de ações corporais objetivas destituídas de qualquer motivação dramática. Em segundo lugar, por ter assistido, pouco antes de iniciar minhas pesquisas para esta dissertação, a mostra de performances apresentadas na terceira Bienal do Mercosul em 2003,<sup>62</sup> no prédio do Hospital Psiquiátrico São Pedro. O evento colaborou na reafirmação de minha posição anterior, ou seja, a necessidade de esclarecer as diferenças existentes entre o teatro e a arte da performance.

Como uma performance elabora e responde às questões relativas ao personagem e à palavra? O que do teatro e da dança podemos considerar como

---

<sup>60</sup> Extraído do texto de Wulf Herzogerrath, *Acción–happening–performance–vídeo*, publicado no catálogo *Arte en la República Federal de Alemania, hoy*. Bonn: Internationes, 1988. Tradução de Ederico Schopf.

<sup>61</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pág.49.

<sup>62</sup> O evento contou com a curadoria de Leonor Amarante e Luciano Alabarse.

essencial a uma performance? Com certeza o corpo e seus movimentos, ainda que esses movimentos sejam totalmente interiores, e mais a “presença”. E o que é a “presença”? Ou de que tipo de presença estamos falando?

Toda improvisação traz consigo o imprevisto, a palavra jogo é recorrente nesse processo. No teatro, sua existência indica qualidade na contracenação, quer dizer que o ator abre-se para o outro, propõe e aceita a intervenção que surge na ação do outro, inventa e se deixa inventar como personagem. O ator arrisca-se o tempo todo, deixa-se revelar, faz tentativas, cria imagens, muda e deforma as imagens criadas. Certamente, esse processo para o ator não é algo que se passa apenas em um fluxo inconsciente, há um controle e escolha das imagens que emergem, mas a razão não deve sobrepor-se absoluta ao fluxo de imagens que estão constantemente sendo processadas pela imaginação. Há o movimento do corpo no espaço e há, também, um movimento interior que não cessa, um vai e vem entre consciência e inconsciência. Esse fluxo que se estabelece sem que haja domínio de um sobre o outro gera um estado para o ator de presença absoluta no instante e, através dele, todo movimento que se exterioriza no corpo torna-se único e verdadeiro. Talvez a procura de todo ator e de todo método voltado para seu treinamento seja conquistar sua total e absoluta presença no instante. Quando isso acontece, tudo mais foge para o segundo plano, essa presença fascina o olhar do espectador, faz crer na “verdade” que, através de seu corpo, o ator professa.

O teatro tem sua existência fundada no fluído entre o ator e o público, mas alguns autores afirmam que é a existência do conflito, o drama, que define o teatro. No entanto, é a presença do ator diante daquele que o assiste que dá ao teatro uma finitude inconfundível, sua existência dura enquanto obra e público mantêm-se frente a frente. No teatro a presença viva, intensa e passageira do instante é convocada. Essas afirmações podem, com certeza, ser consideradas como corretas, mas será que estão restritas apenas à experiência teatral? Pode-se dizer que acontece o mesmo com um espectador diante de uma pintura, no entanto, a pintura não vacila, não muda, ainda que milimetricamente, o plano

originalmente traçado em virtude da presença ou do olhar do espectador. O ator, ao contrário, está suscetível ao meio e ao seu próprio corpo. A pulsação, o imprevisto, as incertezas presentes no corpo do ator encontram no espaço, no tempo e no espectador, e em tudo mais que o envolve, um sistema de variáveis combinadas e incomensuráveis que o afetam. Sua entrega ao instante ordena essas variáveis com as quais seu corpo físico e psíquico deve manter um determinado equilíbrio. O movimento que procura a estabilidade desse sistema está sempre em construção, produz uma tensão que vai sendo configurada na duração da ação. Esse sistema que combina movimento exterior e interior é o que podemos chamar de presença cênica.

Então podemos considerar que basta estar fisicamente diante do público afetado por todas essas variáveis para obtermos essa tal presença? É evidente que não. Eugenio Barba, através de suas pesquisas que resultaram na Antropologia Teatral, afirma o seguinte:

As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral. A análise transcultural mostra que nestas técnicas se pode individualizar alguns princípios que retornam. Esses princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente "decidido," "vivo" "crível"; desse modo a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem.<sup>63</sup>

Eugenio Barba não acredita que uma ação ordinária do cotidiano seja suficientemente interessante dentro de uma encenação. Por isso ele trabalha com seus atores na construção de ações que se organizam a partir de um conjunto de oposições, tensões que constituem o que ele chama de ação extracotidiana. Segundo esse princípio, através dessas oposições o ator poderia evocar uma qualidade especial em suas ações, o que catalisaria a atenção do espectador.

---

<sup>63</sup> BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1999, pág. 23.

A presença cênica ou simplesmente presença do *performer* é, no meu ponto de vista, o elemento fundamental (vindo do teatro) e essencial para a performance. Mas quais seriam os elementos descartáveis? Ou melhor, aqueles com os quais poderíamos formular alguns parâmetros para identificar e analisar as diferenças entre o teatro e a performance. Começamos a tarefa cientes da impossibilidade de sua exatidão e o que vamos levantar são algumas considerações, apenas pistas, para compreendermos melhor ou, no mínimo, distinguir a arte da performance do teatro. Não que isso seja realmente importante diante de uma obra de arte, que, com certeza, pode muitas vezes ultrapassar essa necessidade analítica através de suas qualidades intrínsecas.

O conflito que tem origem no drama, por mais simples e ordinário que seja, é tido como elemento fundamental na definição do teatro e, com certeza, é raro assistirmos um espetáculo no qual esse elemento esteja ausente. O drama vivido pelo ator no teatro começa na elaboração e criação do papel que, por sua vez, decorre do texto dramático. Essa construção que o ator faz, por mais ancorada na ação física e resultante de um processo de improvisação (que mais tarde o ator deverá fixar para viver o personagem todas as noites de uma temporada), é também uma construção mental, uma elaboração estruturada em uma lógica supostamente própria do personagem.

Não podemos dizer que em uma performance não há drama, mas o que acontece, na maior parte das vezes, é que o drama presente na performance, ao contrário daquele do teatro, resulta da experiência imediata do *performer* diante do que acontece no momento da performance. Como em *Coyote: I like America and America likes me*, de Joseph Beuys, em que o embate diário entre o animal e o artista é real, não é uma representação vivida por um personagem; ou como *Barroco balcânico* de Marina Abramovic<sup>64</sup>. Renato Cohen nos oferece um importante esclarecimento no sentido de diferenciar essa posição do artista que realiza a performance e aquele que representa um papel, o ator.

---

<sup>64</sup> *Barroco balcânico*, performance em que Marina Abramovic passou quatro dias limpando ossos de gado, Bienal de Veneza de 1997.

O *performer*, quando atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção: Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual,” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento de representar a personagem.<sup>65</sup>

Essa noção de máscara apresentada por Cohen é pertinente para traçarmos uma diferenciação entre o personagem construído pelo ator (a partir de um texto ou argumento dramático) e o artista que realiza a performance. Segundo a afirmação de Cohen, a “máscara ritual” com a qual o artista trabalha é uma forma de representação. Se concordamos com essa idéia, o que distinguiria, por exemplo, a experiência de Joseph Beuys na performance *Coyote: I like America and America likes me* da representação de um papel teatral? Podemos constatar que a “máscara” utilizada por Beuys origina-se de sua experiência pessoal e de tudo em que ele acredita e defende como indivíduo, artista e cidadão. Nada lhe é exterior, diferente do ator que interpreta um personagem com o qual não precisa necessariamente concordar. Talvez possamos dizer que o ser artista é uma máscara possível para o indivíduo colocar-se diante de um grupo, ocupando assim uma posição no contexto social no qual está inserido.

Alan Kaprow, em seu artigo *O happening na cena nova yorquina*, distingue o teatro convencional do happening e, apesar das diferenças entre performance e happening, a análise feita pelo artista poderá colaborar com este estudo. Ele diz :

Uma peça de teatro pressupõe que as palavras são o meio mais absoluto. Um happening utiliza freqüentemente palavras, mas elas podem ou não ter um sentido literal. Se elas tiverem, não serão mais importantes na elaboração do “sentido” que os outros elementos não verbais (barulho, matéria visual, ação) que o transmitem. Daí, elas têm por qualidade a brevidade, a surpresa e, algumas vezes, o caráter isolado. Se elas não têm sentido, então elas são entendidas como som no lugar da significação transmitida por elas. As palavras, entretanto, podem não ser utilizadas: um happening pode consistir

---

<sup>65</sup> COHEN, Renato. Op.cit., pág. 58.

em uma nuvem de gafanhotos lançados dentro e em torno do espaço onde ele é executado.<sup>66</sup>

O teatro tem na palavra, isto é, no texto, um de seus principais esteios. É a partir do texto que a peça será encenada articulando todas as partes envolvidas, personagens, cenário, trilha sonora, ação dramática. Já na performance, assim como no happening, é a ação ou a presença corporal do artista que articula os demais elementos que constituem o trabalho e mesmo quando utilizam palavras ou textos eles não estruturam o conjunto com a mesma lógica do texto dramático. Isto é, a palavra dentro da performance, assim como aponta Kaprow em relação ao happening, é um elemento como os demais, que integra o conjunto da obra mas não é o elemento central do qual tudo se origina. E o autor segue em sua análise apresentando um outro elemento, o acaso.

(...) a implicação do acaso, (...) raramente é produzida no teatro convencional. Quando isso tem lugar, é geralmente uma experiência marginal dentro da interpretação. Na obra presente, o acaso (ligado à improvisação) é um modo de operar empregado deliberadamente que penetra em toda composição e em seu caráter. É o veículo da espontaneidade. E é a chave para compreender como o controle (a execução de técnicas de acaso) pode produzir uma qualidade oposta a isso que não é planejado e aparentemente incontrolável.

O acaso então, mais que a espontaneidade, é um termo chave, porque implica em risco e medo (restabelecendo assim essa beleza nervosa tão agradável quando alguma coisa está no ponto de ser produzida).<sup>67</sup>

A questão do acaso está presente na performance, mas é um elemento que os artistas podem decidir utilizar em maior ou menor escala. A tendência desse espaço de imprecisão gerado pelo acaso integrar uma performance é muito maior que no teatro e esse fato deve-se, também, à maneira como cada uma dessas linguagens é elaborada pelos artistas.

---

<sup>66</sup> KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996, pág. 50.

<sup>67</sup> Idem, ibidem, pág. 50.

É interessante observar que no teatro toda a vivacidade do momento que ele contém convive com um outro elemento, também fundamental para a definição da linguagem teatral, que é a tradição. Refiro-me não apenas à tradição de reviver os estilos teatrais (bufão, comédia dell'arte, melodrama) ou às inúmeras montagens que os textos dramáticos recebem, mas também a uma tradição contida no cotidiano do trabalho de construção do espetáculo teatral, a repetição. O ator repete inúmeras vezes seu texto e sua movimentação em cena para criar o papel e decorá-lo. E a obra, depois de finalizada, continua a depender da repetição para ser apresentada, depende de uma tradição que conserve tudo que foi anteriormente elaborado em sua concepção. Por mais que os artistas que fazem teatro afirmem que nenhum dia é igual a outro, e não é mesmo, no entanto, uma temporada implica em instituir uma tradição que viabiliza a continuação do espetáculo. Esse aspecto é raro na performance, pois é muito difícil vermos uma performance cumprir uma temporada, por exemplo.

As questões analisadas entre o teatro e a arte da performance tiveram como objetivo delimitar alguns procedimentos específicos de cada uma dessas linguagens e foram consideradas na elaboração das apresentações públicas que fiz dos *Objetos para ação*.

### **3.2 Apresentação de uma performance**

Enquanto trabalhava na elaboração e confecção dos *Objetos para ação*, pensava em como deveria apresentá-los. Não poderia tratá-los como dança, apesar de sua afinidade com a qualidade do movimento, com o ritmo, com a exploração de planos e níveis e tantos outros elementos da dança. Não quis considerá-los apenas como esculturas efêmeras que dependem do movimento do corpo para existirem em sua plenitude. Nem cogitei vê-los confundidos em



uma estrutura teatral, mesmo tendo trabalhado com atores tanto no processo de investigação como nas apresentações públicas que realizei. Considerei que um meio híbrido seria o mais adequado para apresentá-los ao público e, por isso, escolhi a performance, já que para o trabalho convergiam idéias vindas da dança, do teatro e das artes visuais.

Inicialmente, na primeira apresentação dos *Objetos para ação*<sup>68</sup>, eu pretendia mostrar apenas a série de objetos *Infláveis*. Os protótipos dessa série foram desenvolvidos e testados no ateliê e, mais tarde, com as peças definitivas, procurei um lugar onde eu pudesse ampliar tanto a pesquisa com o movimento como apresentar os resultados obtidos. O lugar deveria necessariamente ser amplo e, por isso, escolhi o Teatro Elis Regina, na Usina do Gasômetro. Apesar da sala ter em seu nome a palavra teatro, atualmente ela nada tem do espaço teatral convencional, é uma sala absolutamente vazia, com pé direito alto e duas janelas enormes, uma de frente para outra.

O nome corresponde apenas a um projeto de reforma à espera de recursos. No entanto, uma colisão de datas, entre outros motivos administrativos, impediram o empréstimo do Teatro Elis Regina. Por esta razão, passei a utilizar o mezanino da Usina do Gasômetro.

O mezanino é uma sala comprida, com mais ou menos 40 metros de comprimento por 20 de largura. De um lado da sala há uma sacada que dá para um vão que liga todos os andares do edifício. Do outro lado, uma enorme tapadeira modulada branca cobre a parede original do prédio. Essa tapadeira, com sua inconfundível e estereotipada neutralidade, dá ao mezanino o aspecto de uma sala de exposição, função que o lugar freqüentemente ocupa.

Comecei, junto com um bailarino e uma atriz, a experimentar associações entre objeto e movimento do corpo. Passado algum tempo, o lugar grudou-se ao trabalho e pareceu inevitável apresentá-lo ali mesmo, onde duas vezes por

---

<sup>68</sup> A primeira performance que realizei com os *Objetos para ação* não tem título.

semana, durante três meses, investigávamos<sup>69</sup> uma série de ações que produziam desdobramentos na forma original dos *Infláveis*.

O mezanino do Gasômetro foi, pouco a pouco, impondo suas significações, escorregando para dentro dos pensamentos e das ações que constituiriam o trabalho. Assim, desisti totalmente da idéia original de apresentá-los no Teatro Elis Regina. Então comecei a elaborar associações entre lugar, movimento e objetos. As salas de exposição, museus ou galerias nos oferecem, normalmente, uma experiência na qual o espaço articula-se a partir do olhar do espectador, que com seu corpo desloca-se percorrendo o lugar. O mezanino é um espaço multiuso que muitas vezes assume o papel de sala de exposições e mesmo quando vazio essa vocação não o abandona. Por isso pensei em apresentar os *Objetos para ação* em uma performance onde o público poderia deslocar-se para ver o que acontecia, reproduzindo, de certa maneira, o movimento que o espectador faz em uma galeria de arte ou museu quando olha as obras penduradas na parede ou instaladas no lugar. A diferença é que, aqui, obra e público estariam simultaneamente deslocando-se.

Para compor a apresentação escolhi as partituras<sup>70</sup> criadas com os objetos *Infláveis* no laboratório e acrescentei outros trabalhos que estavam em andamento no ateliê, como foi o caso de *Ora bolas*, *Andadores* e *Oito e meio* e convidei Antônio Carlos Borges<sup>71</sup> Cunha para executar sua partitura para acordeom *Monólito*.

Tenho as peças para uma “exposição” (*Ora bolas*, *Infláveis*, *Oito e meio* e *Andadores*) e tenho o lugar, o mezanino da Usina do Gasômetro. Vamos à performance.

---

<sup>69</sup> Trabalhei com a atriz Carolina Garcia e o bailarino João Fernando Filho. Mais tarde, faltando alguns dias para a apresentação, convidei Claudia Sachs, Tatiana da Rosa e Evandro Vaz.

<sup>70</sup> Partitura é um termo original da música mas que é freqüentemente utilizado pela Antropologia Teatral para designar um conjunto de movimentos. As partituras apresentadas na Usina do Gasômetro foram compostas com ações selecionadas a partir das tarefas propostas realizadas por Carolina Garcia e João Fernando Filho.

<sup>71</sup> Antônio Carlos Borges Cunha é compositor e regente, Doutor pela University of California, San Diego, professor no Departamento de Música do Instituto de Artes e no programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

Os objetos de tecido estão murchos no chão. Ao lado de um pilar no extremo esquerdo da sala há um monitor de TV desligado. O músico está sentado do lado oposto ao monitor, no chão está sua partitura, um gráfico. Do lado direito, mais perto do centro, está *Ora bolas*, e em torno dele três *Andadores* (um outro *Andador* está no extremo esquerdo da sala). O público está lá. Eu, o músico e os quatro participantes nos reunimos para combinar os três momentos que servirão como demarcação para a duração da performance.

Vamos começar.

Ligo a TV. Nela passa um vídeo, *Oito e meio*. Ao mesmo tempo inicia o primeiro movimento. Caminhar em círculos com um *Inflável vermelho*. Ele se enche. Esse movimento repetitivo tem poucas variações. Um homem usando um *Andador* cruza a sala. O percurso que faz é sempre o mesmo, desenha com seu deslocamento o grande retângulo da sala. No entanto, a forma, o ritmo e os níveis de seu deslocamento nunca são os mesmos. Às vezes ele desloca-se sentado, puxando o chão com os pés, ação que impulsiona as rodas. Outra vez ele está deitado sobre o *Andador* e usa mãos e pés para fazer as rodas deslizarem.

Depois que o *Andador* faz o segundo percurso pela sala é a vez do som dissonante do acordeom. O som preenche o espaço inteiro. Percurso de ondas atravessando corpos e objetos, vibrações que desarrumam a ordem, agitam a matéria, leve reverberação. O som entra como o ar por todos os recantos, espalha-se, preenche a sala, é onda invisível que se alastra pelo espaço para unificá-lo.

O giro continua incessante. O homem deslocando-se no *Andador* segue em sua tarefa. No aparelho de televisão mãos comprimem ar e água contidos na luva de látex e dessa ação

surgem volumes, combinações, inchaço, distorções. Outros dois objetos de tecido se enchem de ar, erguem-se e mostram sua forma plena e, em seguida, desdobram-se em volumes para seduzir o olhar do espectador. *Ora bolas* é o objeto cilíndrico com balões cheios de água e ar que permanece sem uso. Dois *Andadores* estão em torno dele, disponíveis, mas nada acontece, apesar de sua total disponibilidade para o movimento. Quando um dos *performers* irá agir sobre esse grupo de objetos? Por enquanto só a luz de dois refletores atravessa as bolas transparentes contendo água e ar, para ressaltar sua transparência e emprestar a elas um tom azulado. Tudo indica que, em breve, um *performer* sentará em uma dessas “cadeiras” de três rodas e, como sua posição circular sugere, começará a girar em torno desse cilindro de balões d’água. Tudo nesse conjunto de objetos anuncia que em breve uma ação recairá sobre ele. Por enquanto estamos esperando.

O *Inflável vermelho* (fig 14) gira movido pelo corpo cada vez mais cansado do *performer*. O homem com o *Andador* parou. Um dos objetos infláveis que deslocava-se pelo espaço é recolhido lentamente, vai encolhendo entre as mãos e vira um amontoado de tecido. A música segue com suas dissonâncias. O segundo objeto é abandonado cheio de ar pelo *performer* e vai murchando, não há mais movimento do corpo incidindo sobre ele. Daqui a pouco o acordeom não será mais ouvido. O objeto de bolas transparentes permanece com seu azul emprestado da luz dos refletores. O *Inflável vermelho* continua girando no mesmo lugar. O acordeom parou de tocar. Silêncio. O giro insiste, todos esperam que ele termine e, talvez por isso, o silêncio pareça maior. Inesperadamente o objeto de tecido vermelho é abandonado cheio de ar. Bojo vermelho esvaziando lentamente, todos os olhos estão nele. O volume diminui

devagar. O silêncio é absoluto agora que ninguém sabe se a apresentação da performance terminou ou não.

Quando planejei o trabalho pensei em realizar dinâmicas que aconteceriam no tempo e no espaço (movimentos, desdobramentos dos volumes inflados, etc...), mas haviam outras que foram lançadas como hipóteses, possibilidades, que eu pensava pudessem acontecer na imaginação do espectador e, por isso mesmo, eram insondáveis. Sobre elas não esperava muitas confirmações, simplesmente desejava colocá-las como possibilidades. Por isso o objeto com balões contendo água e ar, em volta dele os *Andadores* com suas rodas disponíveis ao movimento e, mais ainda, a posição em que estavam colocados, em torno do cilindro de balões, enfatizavam a disposição para o movimento, sugeriam um giro. A luz acentuava a transparência das bolas de água e chamava para esse conjunto, mais que para os outros objetos ali distribuídos, o olhar do público. Mas sobre ele nada acontecia, era o único objeto que se oferecia ao movimento, sem contudo associar-se a ele. Eu queria instigar o público a esperar pelo momento da ação, já que tudo indicava essa possibilidade, apenas para frustrá-lo. Porque aí, nessa expectativa, nessa possibilidade, poderia também existir um tipo de movimento, um movimento que é mental, desejo, especulações sobre o que vai ou pode acontecer.

A decisão de utilizar música na apresentação do trabalho veio depois do planejamento dos movimentos e sua distribuição no mezanino. A música surgiu para conectar os elementos da performance (movimentos, objetos e espaço). A escolha da partitura *Monólito* aconteceu por ela trazer um curioso cruzamento. A partitura de Antônio Carlos Borges Cunha coloca-se na contramão de toda sonoridade que o instrumento de imediato nos traz à memória. Inserido no universo musical de muitas culturas, o acordeom está sempre ligado à música popular, mas Cunha nos surpreende explorando as potencialidades sonoras do instrumento, extraindo dele uma instigante gama de sons dissonantes. Esse cruzamento feito pelo músico entre o popular e a tradição da música moderna pareceu-me adequado ao trabalho, porque estabelecia correspondência com a idéia de cruzamento proposta nos *Objetos para ação*.

Com o *Inflável vermelho* (fig.14) quis instaurar um movimento circular constante, semelhante a um giro sufi.<sup>72</sup> Mas que relações o objeto vermelho e o movimento repetido do círculo estabelecem com os demais movimentos e ações e como essa constância pode ser lida no contexto desse conjunto aparentemente tão diverso? A relação com os demais objetos acontecia pelo contraponto. Diferente de tudo mais que foi apresentado ali no mezanino (exceto a versão imóvel de *Ora bolas*) esse objeto e seu movimento modificavam-se muito pouco, mas tudo auxiliava para sua proeminente presença: o primeiro plano, o centro, o tamanho e a cor. Com esse objeto girando pensei em provocar não apenas o olhar mas também a imaginação do espectador, de uma maneira diferente daquela feita com os outros objetos, que manipulados de um lado para o outro da sala revelavam para o espectador formas moldadas com ar em constante câmbio.

A repetição uniforme gera a monotonia. O pêndulo tornou-se estereótipo do hipnótico, a repetição que leva o sujeito para o transe. Quem pratica o sufi gira incessantemente para entrar em estado de consciência modificado. A contemplação do vai e vem das ondas do mar pode nos fazer devanear. O movimento do *Inflável vermelho* que não pára de girar diante dos olhos do público inspira-se nessas referências para poder, talvez, tornar-se abertura para a imaginação. O espectador pode aceitar esse embalo hipnótico proposto pelo volume vermelho que está diante de seus olhos. Mas pode também ao contrário, cansar-se da monotonia e desviar seu olhar, e assim distrair-se, percebendo mais ainda o lugar e a situação que está vivendo. Se a monotonia do movimento cansar o espectador, podemos supor que para ele algumas dúvidas possam surgir, tais como: Quando isso vai terminar? O que será que as pessoas estão pensando sobre isso que estamos vendo? O que fazer? Não tendo outra opção o espectador poderá olhar para o lugar, ver os detalhes da sala. Olhar as paredes, o piso, fazer

---

<sup>72</sup> O giro sufi é um processo de buscar a lembrança de Deus e uma das formas de fazer isso é através do sama, o giro. Tudo gira no universo, as galáxias em torno de um centro de conglomerado de galáxias, as estrelas em torno do centro galáctico, os planetas em torno dos sóis, a lua em torno da Terra, o sangue através do nosso corpo, os elétrons ao redor do átomo. No giro (sama), os que praticam esta forma de oração buscam sintonizar seus movimentos com o movimento infinito de toda criação.

foco em um detalhe qualquer da arquitetura ou olhar para uma pessoa a seu lado. Pode mais uma vez perguntar-se até quando o movimento continuará. Para ele cada minuto estará dilatado, o ponteiro no relógio andará em câmera-lenta. Um outro espectador, quem sabe, corresponda ao anseio do artista e mergulhe na imagem apresentada com suas leves derivações. Esse outro espectador poderá ver fantasmas nos volumes sutis que aparecem e desaparecem e, ao contrário do outro, talvez experimente o tempo fora do relógio.

O giro constante do *Inflável vermelho*,<sup>73</sup> movimento que associa a um mantra visual, tanto pode dispersar o olhar do espectador, pela aparente monotonia que carrega, como pode ser também um catalisador desse olhar, para abrir nele um espaço para a imaginação. Como uma imagem em movimento pode ser hipnótica? Propor um mergulho? Por quanto tempo ela pode “hipnotizar” o olhar? Será que ela pode “hipnotizá-lo” o tempo todo ou ela só é capaz de aprisioná-lo nesse transe por breves instantes. Queria que esse movimento contínuo fosse apenas a porta para essas tantas imagens sem corpo que seguem na imaginação individual em distorções insondáveis, queria que fosse uma possibilidade de libertar-nos desse referencial primeiro, real, visível. Bachelard, em *O ar e os sonhos*, descreve a imaginação dizendo,

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens... Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação."<sup>74</sup>

Que absoluto fascínio esse movimento da imaginação que descreve Bachelard exerce sobre mim, porque o vivo, não mais intensamente do que qualquer outra pessoa. Quero que o trabalho que realizo possa provocar no

---

<sup>73</sup> Ver vídeo no cd-rom anexo.

<sup>74</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pág. 1.

espectador esse movimento particular da imaginação. Mas qual a arte que não quer? É nesse espaço, nunca completamente dizível, em que quero me infiltrar. Mas dele pouco quero saber, não espero revelações, não o quero sondar e dissecar, quero apenas que flua no outro e em mim como é e sempre foi.

Quando decidi utilizar o mezanino como uma sala de exposições, distribuí os objetos e as ações em toda a extensão do grande corredor, tendo a parede branca ao fundo, pensando que talvez o público pudesse deslocar-se para ver mais de perto cada uma das ações apresentadas, mas isso não aconteceu.

O giro constante e ininterrupto do *Inflável vermelho*, por onde a ação da performance começava, fez com que o público formasse um semicírculo em torno dele e, mesmo depois de iniciado o movimento dos demais objetos deslocando-se pelo grande salão, a ação circular do *Inflável vermelho* ancorou o público, que em nenhum momento mudou de posição, inviabilizando meu projeto original, no qual público e objetos estariam em movimento pelo espaço. Essa atitude, e até certo ponto temerosa, do público em não invadir o espaço onde as ações aconteciam é, na verdade, decorrente de uma convenção costumeiramente utilizada pelo teatro, e especialmente pelo teatro de rua, onde o espaço da encenação é estabelecido pela ação dos atores e ao público reserva-se um espaço fora dele (o espaço da platéia). Essa separação frustrou minha expectativa de ver misturados os dois espaços convencionados, palco e platéia. O plano de um trabalho às vezes parte e atinge sua meta com justeza. Outras vezes, abre-se para o imprevisto, lança hipóteses que não se confirmam. Há sempre algum espaço de imprecisão, algo para ser testado. E por isso a apresentação pública de um trabalho traz sempre uma novidade, que é posteriormente elaborada, alguma coisa que precisa ser digerida e que, inevitavelmente, estará presente na construção do trabalho seguinte. Essa primeira apresentação pública dos *Objetos para ação* abriu uma série de novas questões para minha pesquisa. A experiência de colocar um projeto artístico diante do público reafirma alguns objetivos iniciais, frustra algumas expectativas e, ao mesmo tempo, coloca novas possibilidades para o trabalho.



Quando escolhi a Usina do Gasômetro, e mais especificamente o Teatro Elis Regina, sabia que o processo de elaboração dos movimentos estaria acontecendo em um espaço fechado, onde a intimidade da criação estaria preservada. No entanto, a impossibilidade de usar a sala escolhida nos levou para o mezanino da Usina do Gasômetro, um espaço de circulação. De imediato estranhei a falta de intimidade que o mezanino nos oferecia, expondo nossas tentativas e erros. Passados alguns dias nos acostumamos ao olhar dos funcionários e do público que frequenta a Usina do Gasômetro. Esse olhar transitório e anônimo aderiu ao trabalho. A habitual solidão do processo de criação, permanentemente violada, trouxe para nós uma profunda intimidade com o lugar, não apenas em seu aspecto físico, mas também em sua dimensão institucional.

O processo esteve aberto e deu-se continuamente ao público que circulava pelo lugar e não o viu de forma intencional, ou seja, não foi até lá para assistir a apresentação de um processo de criação. Mas o que ele viu? Como percebeu o que se oferecia para ele? São perguntas que ficam sem respostas. O que podemos constatar é que um movimento se inseriu no lugar, oferecendo aos visitantes e funcionários da instituição a posição de *voyeur* de um processo em andamento. Isso talvez em nada tenha colaborado para a leitura posterior do trabalho apresentado, porque o público que assistiu ao formato final não foi o mesmo. Mas para mim uma nova perspectiva abriu-se. A intimidade violada articulava-se diretamente com o espaço público. O olhar anônimo vindo de todas as direções, sem muita insistência, um olhar em trânsito, de passantes, às vezes curiosos, às vezes indiferentes, testemunhava nossas tentativas, acertos e erros, e não perturbava mais como nos primeiros dias.

O trabalho apresentado no Gasômetro, em dia e hora marcados, pouco guardou dessa experiência, apenas no que diz respeito à preparação do espaço nos momentos que antecederam a apresentação. Tudo foi feito diante do público, colocação dos objetos, acerto com os atores e bailarinos sobre como iniciar e finalizar a apresentação e outros detalhes que estabeleciam a duração

das ações. Mas a experiência de estar exposto todo o tempo provocou o desejo de entender o processo e o resultado final como uma coisa só, no qual tudo está aberto, buscando configurações que se organizam para, logo em seguida, desfazerem-se em outras, em que o imprevisto dá a tudo uma novidade irrevogável, inquestionável. O processo permaneceu latente e a apresentação no mezanino da Usina do Gasômetro aparentemente não revelou ao público que esteve lá para assisti-la nada da experiência vivida. No entanto, *Trama*, o trabalho que apresentei alguns meses mais tarde, vai recuperar essa experiência.

# A tarefa insistente

## 4.1 Entre ato

A escolha dos meios adequados para a apresentação dos *Objetos para ação* é uma questão que está sempre sendo aberta. Para o livro *Premonitor* trabalhei com os objetos *Ora bolas* e *Oito e meio*. A partir deles obtive algumas fotografias. Uma imagem fotográfica só pode adquirir movimento se o espectador, através de sua imaginação, libertar a imagem registrada de sua paralisia, supondo movimentos anteriores e posteriores ao instante fixado. A decisão de utilizar a fotografia apenas como documento, para registrar as etapas do trabalho, e realizar apresentações ao vivo dos *Objetos para ação* levaram-me à performance. Não foi uma escolha isenta de dúvidas mas não havia muitas escolhas à disposição. A tendência de vincular, quase como condição, o corpo do artista como protagonista da performance<sup>75</sup> colaborava, em parte, com minhas dúvidas, já que não cogitei a possibilidade de participar das apresentações na condição de *performer*. A constatação de que a performance havia sido retomada por diversos artistas e que proliferavam encontros e festivais sobre o tema deixou para mim a desagradável impressão de que a performance entrava em uma onda passageira de consumo imediato<sup>76</sup>. Mas como uma decisão deveria ser tomada, a incerteza de nomear como performance o que eu estava fazendo foi deixada de lado. Escolhi este meio híbrido que cruza teatro, dança, artes visuais e música e que vem, ao longo dos

---

<sup>75</sup> O corpo do artista não é um elemento definitivo para a performance. É verdade que podemos listar com facilidade um grande número de trabalhos onde o artista é protagonista da ação que propõe. Talvez por isso constatamos uma certa tendência em associar a arte da performance ao corpo do artista quase como uma condição para a existência dessa linguagem. Mas trabalhos importantes atestam o contrário. Franz Walther, por exemplo, trabalha com um grupo de pessoas que realizam uma série de ações com objetos de tecido para a câmera fotográfica. HUCHET, Stéphane. *A fenomenologia viva de Franz Walther*. Porto Arte, revista de artes visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 1990.

<sup>76</sup> A Terceira Bienal De Mercosul De Porto Alegre, Brasil, 2003. Festival Internacional de Performance de Barcelona, Espanha, 2003. IMAF 2003, Medunarodni Festival Polônia 2003. Contrato<sup>1</sup> Muestra Internacional de Performance, Córdoba, Argentina, 2003. Taller Avanzado Internacional de Performance, Valparaíso, Chile, 2004.

últimos quase cem anos, se considerarmos seus primórdios, misturando uma ampla gama de experiências, relacionando o corpo, o tempo e o espaço.

Considereei positiva a amplitude do termo, que tanto pode designar uma disciplina quanto uma linguagem ou mesmo um desempenho ou competência. E como último e derradeiro argumento em favor da performance estava a facilidade que o termo, até certo ponto, poderia representar para a divulgação do trabalho na imprensa. A preocupação em relação à divulgação mostrou-se desnecessária, porque a imprensa divulgou a apresentação conforme quis. Mas, ao contrário do que imaginei inicialmente, isso não foi negativo, já que enfatizou o hibridismo do trabalho. Exposição, performance e espetáculo foram termos que circularam na imprensa divulgando dia e hora do acontecimento.<sup>77</sup>

O encontro do trabalho com o público é para o artista um momento importante, em especial quando se trata de algo feito ao vivo. A presença do público implica, quase sempre, em um fator determinante para a pesquisa artística. As questões colocadas nesse encontro dizem respeito à recepção, às possíveis leituras que o trabalho adquire diante desse confronto. No entanto, por mais que minha análise considere esse encontro entre o público e a obra, é preciso delimitar aqui o tipo de investigação escolhido. Não trato de investigar e tampouco analisar o encontro entre público e obra através de uma sondagem direta junto ao espectador. Tampouco procuro conhecer através de entrevistas ou questionários como as imagens que produzo são recebidas pelo público. Não tenho a intenção de provar se de fato as imagens visuais, sonoras e táteis que são construídas através das ações e dos objetos ecoam na imaginação do espectador (apesar da possibilidade e do desejo de instigar a imaginação do espectador estar sempre dentro do meu campo de interesse). Toda minha análise a respeito das relações entre o trabalho e o público é a partir de minhas observações. Observações nem um pouco isentas de meus anseios e proposições, mas totalmente verdadeiras porque pertencentes ao campo da criação artística.

---

<sup>77</sup> Principalmente a apresentação realizada na Usina do Gasômetro.

Observações ou impressões que serão elementos essenciais na elaboração dos trabalhos que estão por vir.

Na performance realizada na Usina do Gasômetro percebi a posição estanque do público, olhando para tudo passivamente, como se fosse um espetáculo teatral. Vi o receio dos espectadores em se aventurarem em uma troca de posição para ver melhor algo que estava acontecendo distante deles, do outro lado da sala. Talvez impedidos pela timidez ou pelas convenções que determinam a divisão entre o palco e a platéia. Essa paralisia contrariava minha idéia inicial de que o público poderia circular no grande corredor que se formava do lado oposto ao espaço onde aconteciam as ações com os objetos. Existia a polaridade entre os espaços mas não estava definida a imobilidade do espectador. Pensei em utilizar a distância, em colocar ações acontecendo nos extremos do mezanino, exatamente para provocar o desejo no público de ver melhor e por isso procurar posições no espaço para atender essa necessidade. A convenção palco/platéia trouxe a imobilidade do espectador, mas percebi isso depois da apresentação. O trabalho não apenas propôs divisão do espaço como também estabeleceu a imobilidade no momento em que criou um foco central através do movimento circular do *Inflável vermelho*. O público fez sua leitura e comportou-se a partir das estruturas convencionadas, nesse caso, pelo teatro. A performance começando com o giro comunicou ao espectador qual é o lugar da ação e qual o lugar do público, que naturalmente formou um semicírculo em torno do movimento circular do *performer*. No entanto, o comportamento do público não vem exclusivamente de uma convenção teatral. A convenção, neste caso, é antes de qualquer coisa fruto de uma experiência, acontece nas ruas todo o dia. Ela não foi inventada pelo teatro, o teatro aprendeu pela observação e fez desta experiência um instrumento. Essa arena que surge espontaneamente quando algo espetacular tem início, essa organização pode ser considerada como o primeiro espaço teatral, cru e primordial. Uma questão espacial que é, a princípio, tão elementar, ficou para mim, no momento da elaboração da performance, eclipsada pelas outras proposições que eu queria experimentar, como, por exemplo, o movimento circular onde estavam presentes simultaneamente as noções de tarefa, duração e

repetição. Foi diante da reação do público que essa amnésia temporária que turvou meu olhar se dissipou e o óbvio voltou ao seu lugar. A recepção nesta pesquisa só pode ser tratada nos termos de minhas observações pessoais das reações do público diante dos trabalhos apresentados. Por isso aqui a recepção não foi traduzida em dados mensuráveis, mas na mais pura e imprecisa matéria para criação.

Essa observação em relação ao público, entre outras, colaborou nas escolhas feitas para a apresentação do próximo trabalho, que aconteceu na galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mário Quintana. Desta vez resolvi utilizar um número maior de incertezas, deixar o acaso operar livremente. Pensei em abrir um espaço para que o público não estivesse apenas na posição de observador. Na apresentação que se seguiu à do Gasômetro, havia apenas uma tarefa para ser cumprida, encher e tramar os tubos de látex durante cinco ou seis horas, duração que seria determinada pela nossa resistência física ou pelo fim do material utilizado no trabalho. Estava presente nessa decisão o desejo de experimentar algo diferente do que eu havia feito na apresentação anterior, lançar-me em um terreno ainda desconhecido. A demarcação de um começo, mas não do meio, deixado, assim como o fim, em aberto, e mais a possível participação do público, instituía o acaso como uma presença inevitável.

## **4.2 Trama**

Algumas tarefas manuais como tecer, por exemplo, exigem do indivíduo um pouco de concentração, mas não toda a sua concentração. O corpo engajado na manufatura de um objeto, depois de um certo tempo, pode seguir quase que automaticamente. O trabalho manual abre para os pensamentos um espaço, por isso, às vezes, entrego-me a ele. Quando isso acontece deixo que a imaginação corra, para que as imagens movimentem-se migrando de um ponto a outro. Nesse

movimento imagens são construídas e, depois de um tempo, desfeitas para darem lugar a outras, que podem ser decorrentes dessas anteriores que lhe deram origem ou surpreendentemente diversas, estrangeiras. Livre por natureza, o pensamento muda de rumo inesperadamente. Amparado pelo corpo, que está todo no presente ocupado pela tarefa, o pensamento inventa o tempo e o desdobra, podendo com facilidade comprimi-lo ou distendê-lo.

Inicialmente descrevi a tarefa como um conjunto de ações destituídas de elementos supérfluos, tais como a pausa e a ação dramática, e assinalei que a noção de tarefa poderia ser adequada no momento de associar o movimento do corpo aos *Objetos para ação*. Agora trato de dar à tarefa qualidades que parecem contraditórias àquelas das páginas anteriores, nas quais a tarefa apareceu associada a uma trajetória objetiva e clara da ação. A noção de tarefa trabalhada anteriormente estava ligada à execução de movimentos que mais cedo ou mais tarde seriam realizados diante de uma audiência. Mas se a tarefa pode realmente abrir um espaço para o devaneio, para o fluxo livre do pensamento, isso não colocaria em risco o desempenho do *performer*? Distraído, mergulhado em um universo de imagens mentais, a tarefa por ele realizada correria o risco de perder muito da clareza e objetividade desejadas. E mais, esse espaço particular da imaginação experienciado pelo *performer* durante a tarefa estaria vedado ao público para quem ele apresenta o trabalho.

Identifico duas modalidades distintas para o emprego da noção de tarefa. Uma diz respeito à experiência, quase sempre solitária, vivida pelo artesão ou artista empenhado na confecção de um objeto ou obra de arte. A outra modalidade diz respeito ao *performer* e as ações que ele realiza o tempo todo sob a mira de um olhar, o olhar do público. Portanto, são dois contextos diferentes, com qualidades e especificidades próprias. Em um deles a tarefa é realizada para ser vista por uma audiência. Por isso, o *performer*, por mais que a execute de forma despojada, direta e sem artifícios, estará sempre diante do público, desse olhar para quem em última análise ele executa suas ações. Um ator ou *performer* estando diante do público evocará necessariamente um determinado estado de presença, tratei deste conceito em minha análise sobre a arte da performance.

Para o teatro a presença cênica é uma qualidade fundamental no trabalho do ator. E por isso também o *performer* deve convocar um estado de presença pessoal que não pode ser confundido com uma simples concentração na tarefa que está realizando. Essa presença surge com o objetivo de comunicar-se com o público que o assiste. Nesse momento, o da apresentação pública, o devaneio em nada colabora no desempenho do *performer*. No entanto, no outro contexto, aquele que acontece totalmente independente do público, no ateliê do artista, como um ato individual e particular, as imagens mentais e as ações que o artista executa para confeccionar um objeto são processadas simultaneamente, influenciando uma a outra e, muitas vezes, este processo pode ser incorporado à obra final ou mesmo mudar o planejamento inicial traçado pelo artista.

O processo de elaboração de um objeto artístico pode ser muito claro e objetivo, mas pode ser também obscuro, um labirinto impreciso que vai sendo construído lentamente, e decifrá-lo só é possível no fim de tudo, quando o objeto está concluído. Apresento a seguir alguns procedimentos que, por mais avessos e aparentemente distantes do resultado final de *Trama*, foram etapas importantes em sua elaboração.

*Trama* tem como ponto de partida a idéia de criar um objeto com o qual eu pudesse trabalhar apenas com algumas partes do corpo. Comecei minha pesquisa estendendo um tecido vermelho (veludo 6mx4m) no qual fiz furos pequenos. Suspendi o tecido como um grande plano que ficava distante da parede e atrás dele ficavam três *performers*. Os furos deixavam aparecer mãos e pernas que surgiam aleatoriamente em níveis diferentes do plano. Primeiro experimentei combinações levando em consideração apenas o ritmo dessas aparições. Depois acrescentei dois objetos (um funil grande e uma bola) que se deslocavam passando de mão em mão. A imagem obtida pode ser relacionada com uma das cenas do filme de Jean Cocteau, *A bela e a fera*<sup>78</sup>, quando a Bela entra em um dos corredores do castelo que é iluminado pela luz de velas. O que surpreende nessa cena são os imponentes candelabros sustentados por braços que saem da

---

<sup>78</sup> COCTEAU, Jean. *A bela e a fera*. 1946.



parede e que parecem fundidos em bronze. Quando a Bela caminha pelo corredor os braços movem-se lentamente na mesma direção em que ela caminha, iluminando o corredor. Os dois elementos, corpo (pernas e braços) e plano vermelho, que compunham minha primeira experiência funcionavam totalmente independentes um do outro e por não estabelecerem nenhum um tipo de relação esse conjunto não poderia ser considerado um *Objeto para ação*.

Mais tarde pensei que esse plano vermelho deveria libertar-se da parede. Para isso construí uma estrutura de ferro com rodas e a cobri com o tecido vermelho. Os *performers* ficavam dentro do objeto que, graças às rodas e ao impulso dado pelos corpos, podia ser deslocado pelo espaço. O objeto ganhou três dimensões e autonomia do plano mas, ao mesmo tempo, assumiu uma configuração rígida. Os resultados obtidos até aquele momento continuavam distantes da idéia de um *Objeto para ação*. Diante das tentativas frustradas, abandonei a idéia por algum tempo.

Quando voltei ao problema decidi criar sobre o tecido uma textura que lhe daria volume. Desta vez, pensava em suspender o tecido de maneira irregular e não mais como um plano uniforme. Para obter a textura desejada iniciei um tipo de “bordado” que consistia em pinçar pequenas dobras no veludo e prendê-las com nós. A partir dessa decisão mergulhei na tarefa. Plano vermelho sobre a mesa, dobrar, prender, deixar um espaço. Dobrar, unir, deixar um espaço, prender...e assim até cobrir toda a extensão do tecido.

A repetição da tarefa propõe uma entrega, gera um silêncio onde se constrói um lugar para o devaneio. Nesse espaço-abrigo o pensamento vai de uma imagem a outra, primeiro sonda o que está imediatamente ligado à tarefa e depois, descolado, sobrevoa. Bordado de nós, tarefa insistente que desperta fantasmas, teias, aranhas, mulheres, Penélope, casulo, metamorfose. Conduzido por esse fluxo de imagens encontrei a ação que estaria associada a este trabalho, a ação de tecer (imaginei um ser que tece eternamente seu próprio casulo). Fiz uma versão deste objeto suspendendo o tecido por fios presos ao teto. Os furos que tinham sido feitos no veludo para revelar mãos e pés foram mantidos. A tarefa

do *performer* seria tramar esse corpo-casulo (fig 14). O resultado dessa tentativa foi mais orgânico que as anteriores, o objeto misturava-se ao corpo, adería a ele e o desfigurava. As mãos, pernas, braços e pés escapavam pelos orifícios do tecido. Para o corpo esse objeto funcionava simultaneamente como abrigo e mortalha.

Mas ainda assim o resultado não foi satisfatório. A relação entre a ação e o objeto ainda pareciam óbvias demais. O excessivo trabalho artesanal aplicado na superfície do tecido, que ao mesmo tempo trouxe imagens importantes, deixava um resíduo incômodo. Por que esse procedimento da confecção do objeto deveria ser repetido pelo *performer*? A ação de tecer (amarrar) repetida no momento da apresentação do objeto criava uma certa redundância que não era possível manter. Percebi que seria importante encontrar um certo desacordo entre objeto e ação ou entre a ação e o material utilizado. Eu buscava algum estranhamento. Por isso descartei o veludo e o que restou foi a idéia de trabalhar com uma ação próxima do ato de tecer.

Arranhas, casulos, tecer, tramar, eram essas as palavras que insistiam. Mas como a idéia de uma trama poderia instaurar-se no espaço? Como, partindo da ação de tecer, eu poderia chegar ao o objeto? Que tipo de material poderia ser utilizado além do tecido, linhas ou cordas?

Fui ao meu arquivo de fotos<sup>79</sup> e encontrei algumas anotações fotográficas. Entre elas estavam fotos que registravam um emaranhado feito com balões canudo, tubos compridos e finos de látex cheios de ar que amarrei uns nos outros. O material era vulgar e em nada se parecia com a nobreza do veludo vermelho, era quase seu oposto: colorido, lúdico e frágil. Retomei, a partir da anotação fotográfica, o emaranhado de balões canudo. Dessa vez resolvi reduzir o número de cores, usaria apenas uma cor, no máximo duas. Resolvido o material, era preciso fazer alguns testes. O resultado da trama, desta vez, deveria ser mais denso que as da anotação fotográfica. A trama de balões que obtive neste teste me pareceu bastante escultórica, o objeto auto sustentava-se mas mudava de forma conforme era deslocado no espaço do ateliê.

*Trama* é o último trabalho a ser estudado e no qual o procedimento de apropriação está presente. Escolho, mais uma vez, um objeto no qual o ar está contido em um espaço restrito. Um tipo de balão é a matriz que se repete. Não podemos chamá-lo exatamente de balão, porque da forma esférica esse objeto nada tem. São tubos de látex que quando estão cheios de ar têm mais ou menos um metro de comprimento por cinco centímetros de diâmetro, por isso, nas lojas de artigos para festas, são chamados de balão espaguete, lingüiça ou canudo.

O objeto escolhido é multiplicado até quase perder sua identidade individual. No entanto, *Trama* difere dos demais *Objetos para ação* porque não o construo para associá-lo posteriormente a uma ação corporal. *Trama* consiste na tarefa de tecer, é a tarefa que faz a forma surgir no espaço. Não há neste trabalho um objeto pronto à espera de um movimento do corpo, porque a forma do objeto surge simultaneamente com a ação. *Trama* mistura os dois procedimentos descritos no primeiro capítulo, apropriação e confecção. O objeto escolhido (balão canudo) aqui parece perder algumas qualidades que o caracterizam como objeto. Durante a execução da tarefa que dá existência a *Trama*, considero que ele “deixa de ser objeto” e passa a ser material. Mas isso não acontece apenas pelo acúmulo dos balões, pela repetição do objeto escolhido, e sim através do ato corporal que transforma esse objeto em material para trama, como se o balão canudo fosse a fina linha de um bordado ou a lã necessária para tecer um tapete.

Todos os outros objetos que criei encontravam a ação depois de terem sido resolvidos formalmente. Em *Trama* surgiu uma novidade: a ação e a forma final do objeto aconteciam simultaneamente, um não antecedia ao outro. Por isso foi preciso questionar novamente qual seria a melhor maneira de apresentar esse trabalho. Com certeza a execução da trama deveria ser vista pelo público, mas mesmo essa decisão deixava muito em aberto. De quantas maneiras diferentes a tarefa proposta pode ser executada? Inúmeras. Era preciso delimitar ainda mais a tarefa. Para mim estava claro que essa ação deveria utilizar apenas os movimentos necessários para sua realização, eliminando todo o supérfluo.

---

<sup>79</sup> Tenho o hábito de fotografar idéias em andamento, são anotações que coleciono para usá-las mais tarde.

Nenhum um tipo de drama psicológico, nenhum tipo de artifício como pausa para enfatizar a ação, ou uso de níveis, direções, ritmos para tornar a ação dinâmica ou interessante. Esse trabalho deixava a tarefa no primeiro plano. Não caberia selecionar, a partir de improvisações, movimentos para com eles compor uma partitura, como fiz na apresentação da Usina do Gasômetro. A tarefa deveria ser utilizada diretamente na sua forma mas simples, objetiva e crua. Apenas tramar os balões uns nos outros diante do público. O público não precisaria assistir a realização do trabalho durante todo o tempo previsto (cinco horas) e mesmo que assistisse não precisaria dedicar a ele toda sua atenção. A duração do trabalho e a seleção dos movimentos organizados em uma partitura ou coreografia são diferenças fundamentais entre a apresentação realizada no mezanino da Usina do Gasômetro e a que descreverei a seguir, realizada na Galeria Xico Stokinger da Casa de Cultura Mário Quintana.

Convidei Cibele Sastre e Tatiana da Rosa<sup>80</sup> para realizarem comigo este trabalho e desta vez decidi participar da apresentação junto com as duas convidadas.<sup>81</sup> Divulguei que o trabalho começaria às 16 horas. Cheguei na galeria às 15:30 horas com um compressor de ar 2,0 H.P, vinte sacos de balões canudo, com cinqüenta unidades cada um, e mais dois andadores. Na bolsa deixei guardados dois infláveis de tecido, não tinha certeza se iria usá-los ou não. Tirei o sapato. Liguei o compressor. Sentei no andador, peguei os balões e comecei a enchê-los. Cibele chegou às 16 horas, Tatiana chegou um pouco mais tarde. Nos revezávamos entre as tarefas de encher os balões e tramá-los. O volume crescia. Algumas pessoas

---

<sup>80</sup> Cibele Sastre, bailarina, atriz e coreógrafa. Gradou-se em interpretação teatral na UFRGS e especializou-se em Consciência Corporal — Dança na FAP — PR e em Laban Análise do Movimento, para o que foi contemplada com a Bolsa Virtuose do MINC do Brasil para estudar em NY no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, recebendo o título de CMA. É professora especialista da FUNDARTE/UERGS no curso de Pedagogia da Arte. Tatiana da Rosa é bailarina e coreógrafa. É professora do curso de Pedagogia da Arte da UERGS/Fundarte. Foi bolsista ApArtes/CAPES por dois anos (1999 e 2000) na Trisha Brown Company, em Nova Iorque. Dançou na remontagem do *Trio A* de Yvonne Rainer, apresentada na Judson Church (NY).

<sup>81</sup> Essa decisão veio porque essa apresentação perdeu muito do caráter espetacular que uma performance normalmente tem. Imaginei que uma das leituras possíveis seria a de um processo aberto de trabalho, como realmente foi.

estavam por ali assistindo, outras perguntavam o que aconteceria, outras ainda, sem entrar na sala, olhavam de passagem. Nossa tarefa continuava. Um casal chegou, contaram que me viram em uma entrevista apresentada em um canal de televisão. Queriam participar. Peguei os dois infláveis que até agora estavam guardados na bolsa. Mostrei como funcionavam e eles experimentaram encher o objeto de ar. Agora uma outra ação estava acontecendo na sala além da nossa tarefa de encher e tramar balões. O casal corria para encher de ar o inflável. Experimentaram maneiras diferentes de usar o objeto e descobriram, nessa exploração, as sutilezas do processo de capturar o ar. A trama de balões crescia. O barulho do compressor era muito forte e, às vezes, eu o desligava por alguns minutos. O silêncio vinha como um alívio para os ouvidos. O volume de balões era puxado, empurrado, sacudido, com esses movimentos alguns balões estouravam e seus restos ficavam pelo chão. A membrana do balão também produzia, quando era esfregada pelas mãos durante a trama, um som estridente e cheio de variações. Nós continuávamos nossa tarefa. Duas outras pessoas entram na sala, mãe e filha e, assim que o constrangimento inicial desapareceu, ambas colaboraram na execução do objeto. O som do compressor machucava os ouvidos. Minha cabeça doía, deveria ter levado protetores de ouvidos. Estava anoitecendo. Cibeles saiu. Eu e Tatiana continuamos nossa tarefa por mais algum tempo. Carla Vendramini<sup>82</sup> foi ver o trabalho e participou da tarefa de tramar os balões.<sup>83</sup> Desliguei o compressor. Parece que ninguém mais estava circulando pelo sexto andar onde estávamos trabalhando.

---

<sup>82</sup> Carla Vendramin é fisioterapeuta, bailarina - pesquisadora que já dançou nos grupos Domus (Vanessa Kolling- NH), Tubo de Ensaio (Cibele Sastre), Ânima cia de dança (Eva Schul), artÉria - artistas de dança em colaboração. (coletivo de artistas- Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Marco Fillipin, Heloisa Gravina, Suzi Weber, Eduardo Severino). Contemplada com a Bolsa Vitae 2003 para sua pesquisa em dança contemporânea, desenvolvendo o trabalho *Experimento 1* sobre infinito; organismo vivo.

Paramos de tramar os balões. Propus que Tatiana e Carla fizessem algumas ações com o emaranhado de balões. No começo elas puxavam o emaranhado pela sala, caminhavam em direção ao volume e o empurravam com essa caminhada. De repente o volume se dividiu em duas partes e cada uma delas tomou uma direção. Os corpos se misturavam ao emaranhado, roçando nos balões provocavam ruídos estridentes e os faziam farfalhar. Os balões se desprendiam do emaranhado, deixando pelo chão um rastro de linhas bicolores. Outros estouravam, estilhaçando suas membranas. Os corpos giravam mergulhados em meio aos balões. Depois de um tempo Carla parou seus movimentos e Tatiana continuou um pouco mais. O chão estava tingido pelos balões que se soltavam e pelos pedaços de látex, por isso a sala parecia menos branca. Uma bola rolando pela sala são os últimos movimentos que assistimos, pois o corpo que animava esse objeto desapareceu completamente dentro dele.

Quase nove horas da noite, encerro o trabalho.

Com *Trama* quis reavaliar a posição estanque normalmente destinada ao público. Quis que os movimentos fossem apresentados ao público de uma forma distante da noção de coreografia, partitura ou qualquer outra estrutura que utiliza combinações selecionadas e que convocam a precisão dos movimentos como sinônimo de trabalho final.

O lugar escolhido foi a Galeria Xico Stockinger na Casa de Cultura Mário Quintana, um tradicional espaço branco, desses que reivindicam para si uma absoluta neutralidade, insistindo na proposta ilusória de que o lugar pode tornar-se ausente para não interferir nas obras nele expostas. Paredes brancas, piso branco e treliça de ferro no teto é um bom exemplo de cubo branco. A

---

<sup>83</sup> Dois vídeos curtos documentam essas ações, ver cd-rom anexo.

monocromática exuberância do lugar desmente os ideais de neutralidade que ele proclama. Mas como nos habituamos a ver e exigir como padrão essa alva estrutura, aproveitei o que o lugar poderia oferecer e, mais que isso, desejei o efeito que o cubo branco empresta a tudo que nele é instalado. Outra vez o “lugar das artes visuais” daria para minha ação um significado particular.

A Galeria Xico Stockinger não é um espaço multiuso como o mezanino do Gasômetro, mas em ambos procurei trabalhar com as significações que eu acreditei estarem presentes nesses espaços públicos. Considerei que a galeria poderia dar ao objeto em construção uma certa solenidade. Um grande volume bicolor instalado no espaço branco, com se estivesse pousado num pedestal imaculado. Mas essa noção de escultura exposta na sala de exposição não fixava-se no objeto, fugia dele constantemente, porque tudo que constituía o volume insistia no seu despojamento: o modo como as tarefas de encher e tramar foram realizadas, a atitude do público que chegou, saiu, voltou, mexeu no objeto. Algumas pessoas ficaram mais tempo, outras só espiaram, outras ainda colaboram com nossa tarefa, caminharam pelo lugar, fizeram perguntas. Enquanto a tarefa prosseguia o volume não parava de crescer. Quando, por breves momentos, o objeto ficava imóvel na sala branca, suas características escultóricas eram ressaltadas. Mas quando nós ou o público agíamos sobre ele, empurrando, puxando ou nos enfiando entre os tubos de látex, o objeto farfalhava, estourava e deixava pelo caminho os balões que se desprendiam da trama central. Nesses momentos o objeto perdia toda a solenidade do volume estático, tornava-se lúdico, mexia-se, vibrava com o movimento dos corpos que o provocavam.

A apresentação na Galeria Xico Stockinger coloca algumas questões que anteriormente não haviam sido sugerido no trabalho e mesmo quando surgiram como possibilidade eu as descartei, como é o caso da participação. E por que a participação surgiu exatamente em *Trama*? O desejo de romper com a polaridade palco/platéia havia aparecido em dois momentos distintos e cada um deles com particularidades específicas. O primeiro estava ligado à experiência vivida no mezanino do Gasômetro durante os dias que antecederam a apresentação que

realizei naquele espaço cultural. Quando estava investigando as ações que comporiam a performance, como já descrevi, o processo de criação esteve totalmente aberto e toda intimidade da criação foi violada pelo olhar do público que frequenta a Usina do Gasômetro. Essa presença passageira, esse olhar furtivo acabou por instalar-se no trabalho de modo delicado mas incisivo. No entanto, essa experiência não havia sido planejada, veio como um produto direto do acaso<sup>84</sup>. O segundo momento que colaborou em minha decisão de trabalhar com as questões referentes à participação foi o trabalho apresentado na Usina do Gasômetro, não por considerar que nele deveria haver participação efetiva do público, em absoluto. Essa questão não cabia ali porque meu interesse estava motivado pela necessidade de descobrir e mostrar ao público o quanto aqueles objetos poderiam desdobrar formas e volumes. As combinações entre os volumes e o corpo em movimento, uma exploração que eu havia começado no laboratório do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, ainda não estava esgotada naquele momento. O desejo de mostrar o objeto com suas potencialidades formais não dava lugar à participação do público. E reafirmo minha total convicção no formato escolhido para a performance do Gasômetro, mesmo que eu, depois de tê-la realizado, tenha discordado de alguns aspectos de seu resultado final. Foi, em parte, essa discordância que instigou a busca de outros meios e posturas diante do trabalho.

A questão da participação do público em *Trama* traz para minha pesquisa uma experiência extremamente rica, redimensiona as possibilidades de leitura dos *Objetos para ação* e flexibiliza as maneiras de apresentá-los ao público. A participação do espectador pode dar-se de muitas maneiras. Hélio Oiticica e Lygia Clark trabalharam com uma dimensão utópica da participação, acreditavam que suas proposições transgressoras, que elevaram o público à categoria de

---

<sup>84</sup> Acredito que o acaso seja uma matéria importante para o trabalho artístico. Estamos sempre nos confrontando com ele e diante de sua força é preciso tornar-se maleável. O acaso é algo inevitável em um processo de criação, mas a questão está em sua delimitação, porque ele pode ocupar muito espaço, como no caso de um happening, já em uma coreografia de precisão ele deve estar totalmente domesticado. Uma coreografia ou partitura pretende neutralizar sua atuação por completo. Antes da coreografia terminada e ensaiada com certeza o acaso esteve presente nos pensamentos, nas improvisações e até nos ensaios finais. Em meus trabalhos, tanto na apresentação da Usina do Gasômetro quanto na Galeria Xico Stockinger, procurei mantê-lo vivo, em uma apresentação menos que na outra.



participadores, poderiam, através da experiência sensorial, operar transformações na percepção do sujeito.

A participação, assim como aconteceu em *Trama*, tornou-se veículo para questionar, dentro de minha pesquisa, a noção de trabalho final, obra acabada, inserindo no acontecimento apresentado imprecisões na execução das ações e o acaso. Eu já havia experimentado, durante a preparação da performance que apresentei no mezanino da Usina Gasômetro, ter meu processo de criação aberto ao público, quando as ações que estávamos executando ficavam expostas sem nenhum tipo de acabamento. Mas naquele momento a presença do público era distante, apenas um olhar transitório. E essa exposição do processo não foi uma escolha. As pessoas que presenciavam nossas tentativas não se aproximaram e por isso sua presença não exercia sobre nós uma interferência concreta palpável. Na Galeria Xico Stokinger, ao contrário, podíamos contar com uma interferência física e mesmo que o visitante não tocasse nos objetos que estavam na sala, não colaborasse na execução da trama de balões, não se aproximasse para perguntar o que estávamos fazendo ou o que aconteceria ali mais tarde, não havia nada que os impedisse de explorar o espaço da sala. A participação do público em *Trama* não teve uma delimitação precisa, quer dizer, não planejei que o público participaria na execução do objeto ou que depois de finalizado o emaranhado de balões o público teria que criar movimentos com o objeto construído. Minha proposta em relação à participação estava aberta, eu estava disponível para deixar o acaso interferir no trabalho.

Na apresentação da Usina do Gasômetro as tarefas foram utilizadas na forma de proposições para serem resolvidas pelo *performer* e as respostas corporais dadas por ele foram selecionadas e organizadas para serem mostradas para o público. Em *Trama* não houve nenhum tipo de planejamento antecipado no sentido de escolher a maneira precisa de executar a ação, não houve ensaio, eu apenas realizei protótipos tramando balões no ateliê com o objetivo de conhecer melhor o comportamento do material. Em todos os aspectos, *Trama* é um trabalho

---

despojado em relação ao movimento. As ações são cruas, os movimentos não estão organizados dentro de estruturas formais qualitativas ou estéticas, os movimentos não procuram o efeito do desenho no espaço. Em *Trama* o planejamento da apresentação ficou restrito a uma duração determinada e ao tipo de tarefa que iríamos realizar, tínhamos nosso guia, a tarefa, mas o caminho não era conhecido estava sendo construído naquele momento. Estávamos trabalhando com o acaso, com a participação do público e por isso talvez essa apresentação dos *Objetos para ação* aproxime-se das idéias que constituem o *happening*,<sup>85</sup> se é que os *happenings*, assim como foram descritos e analisados por artistas como Allan Kaprow e Jean-Jacques Lebel,<sup>86</sup> ainda possam existir.

O acaso e a participação do público, apontados por Allan Kaprow e Jean-Jacques Lebel como elementos importantes para o *happening*, também estão presentes em *Trama*. O que importa, mais do que incluir *Trama* dentro de uma categoria ou gênero, é compreender como o acaso e a participação do público foram articulados no trabalho e de que modo esses dois elementos específicos colaboraram no resultado final da apresentação realizada na Casa de Cultura Mário Quintana. O acaso não pode ser compreendido apenas como um espaço pleno de incertezas onde a obra pode ser gerada. É preciso estabelecer uma estrutura que delimite o acaso, que condicione as incertezas que o caracterizam a um determinado espaço. A tarefa de encher e tramar os balões canudos funcionou para *Trama* como uma estrutura necessária, o esqueleto que, definindo contornos e ao mesmo tempo gerando vazios, permitia que o acaso fosse incorporado ao trabalho. Mas além da estrutura gerada pela tarefa era preciso que o *performer* também pudesse relacionar-se com esse espaço aberto para o acaso. Era preciso que ele também estivesse disponível para improvisar, para adaptar-se, para ajustar suas ações conforme os acontecimentos exigissem. E essa questão dependia de uma compreensão clara dos participantes sobre os objetivos do trabalho. Quando apresentei minha proposta de trabalho para Cibele Sastre e para Tatiana da Rosa, procurei esclarecer minha intenção em usar a noção de tarefa.

---

<sup>85</sup> Ver texto em Outras considerações.

<sup>86</sup> Cito esses dois artistas porque ambos realizaram e escreveram textos importantes sobre o *happening*.

Expliquei que eu não selecionaria os movimentos previamente e que, portanto, não trabalharia com a idéia de coreografia, que nós não estaríamos representando nenhum tipo de personagem, que nossas ações não poderiam contar com nenhum tipo de efeito que as valorizasse, que deixaríamos aparecer a fadiga que a repetição da tarefa geraria em nossos corpos (isso seria inevitável pela duração prevista, cinco horas). E que apenas nosso cansaço anteciparia o final do trabalho, ou quando o material, no caso os balões, acabassem. Estaríamos disponíveis para modificar o que quer que fosse conforme nossas observações dos acontecimentos e, mais, que essa decisão poderia ser tomada a qualquer momento diante do público.

A provocação iniciada durante a preparação da performance do Gasômetro, aquele momento em que o processo de ensaios foi presenciado pelo público sem nenhum um planejamento prévio, revelou, simultaneamente, a fragilidade e a força do trabalho que eu estava realizando. A fragilidade estava em temer, inicialmente, a crítica desse olhar anônimo mas agudo do público que passava pelos corredores da Usina. A força não foi revelada de imediato, foi consolidando-se aos poucos. O que aconteceu na medida em que percebi que o processo aberto e vulnerável era uma etapa não menos interessante, não menos vigorosa que aquela na qual o trabalho é apresentado como “acabado”, finalizado, nos termos de uma partitura ou coreografia. Eram apenas qualidades diferentes que aderiam ao trabalho mas não eram necessariamente excludentes. Considero que minha participação na apresentação de *Trama* criou particularidades que não poderiam ser obtidas no caso de eu ter delegado todas as ações para um grupo de *performers*, como foi o caso da performance anterior. Estar presente não como observador mas dentro do acontecimento, agir, tomar decisões, criar proposições para o público e também para os *performers* foram experiências que permitiram a flexibilização entre o espaço de apresentação e o espaço de criação, confundindo o atelier do artista ou a sala de ensaio dos atores com o lugar reservado à apresentação da obra acabada.

## 5. Considerações finais

Dediquei este estudo à investigação da natureza dos *Objetos para ação* e suas relações com o movimento do corpo, identificando dois procedimentos distintos na criação desses objetos: um originado na observação de uma mecânica corporal ou exterior ao corpo e outro decorrente da apropriação de objetos industrializados. Para realizar os trabalhos com apropriações, como *Ora bolas*, *Trama* e *Oito e meio*, escolhi objetos comuns, descartáveis, porque queria tê-los em grande número. O procedimento de apropriação não exige uma sistematização intensa do processo de execução do objeto, porque o elemento principal que o compõe já está pronto, fabricado. Por isso, nesse caso, minha dedicação está em encontrar uma maneira de imprimir nesses objetos escolhidos um certo estranhamento, um descompasso em seu fluxo de existência no mundo. Para extraí-los de seu uso vulgar, faço algumas tentativas no sentido de agrupá-los, experimento combinações, e depois as fotografo para deixar a tentativa, agora transformada em imagem, repousar. Espero para ver se ela insiste nos meus pensamentos e, se isso acontece, retomo o trabalho com o objeto escolhido, até torná-lo, se possível, um *Objeto para ação*. Esse tempo de maturação, onde a coisa precisa desaparecer do meu campo de visão, não acontece com os objetos que crio a partir de um processo de confecção. A confecção implica em dominar uma matéria ou uma técnica e, nesse caso, o repouso ou o falso esquecimento da imagem que fica guardada não colabora. No procedimento de confecção é preciso insistir, planejar, fazer muitas vezes o objeto. A confecção de um objeto implica em realizar uma série de ações. Nesse processo meu corpo está engajado por inteiro não só na manufatura do objeto com também nos testes que preciso realizar a cada etapa do processo de confecção. Testes que têm por objetivo avaliar o “funcionamento do objeto”. Apropriação e confecção são dois procedimentos que acabam refletidos na qualidade e complexidade dos movimentos escolhidos para as apresentações públicas dos objetos.

Constatarei que os objetos derivados do procedimento de apropriação propõem associações com o movimento do corpo diretas e com poucas variações. Neles a noção de tarefa pode ser aplicada sem a necessidade de seleção e organização das ações corporais através de partituras de ações ou coreografias. Em *Trama*, a tarefa simples e objetiva de prender um balão canudo no outro é a ação corporal que simultaneamente associa-se ao objeto e o constitui no espaço. Em *Ora bolas*, outro *Objeto para ação* que utiliza o procedimento de apropriação, a ação corporal escolhida é a de estourar os balões que contêm água e ar. O que observei é que nos trabalhos realizados com apropriações escolho ações pontuais e claramente determinadas. Essas ações são afetadas pelas qualidades do movimento corporal como o ritmo, os planos, as direções e a velocidade, mas isso pouco altera a forma final do objeto. Já os objetos provenientes do procedimento de confecção, muito diferente dos anteriores, são afetados pelas variações de qualidade do movimento corporal porque essas variações provocam neles desdobramentos da forma original. Nos *Infláveis*, por exemplo, os volumes que podem ser obtidos quando encho o objeto de ar variam conforme as modificações do ritmo. Os volumes que posso produzir aprisionando o ar dentro da forma de tecido são inúmeros e, mesmo depois do ar ter entrado no objeto de tecido, o volume ali estabelecido continuará modificando-se, respondendo às variações de qualidade do movimento do corpo. Posso empurrar para frente o volume obtido, posso saltar sobre ele e dividi-lo em duas partes, posso puxá-lo contra meu corpo e nessa ação achatá-lo, posso entrar dentro do objeto inflado e deixar que apenas uma parte do meu corpo apareça, posso desaparecer dentro dele. Cada uma dessas ações produzirá um volume no objeto que depende da qualidade do movimento empregado. Essa mesma riqueza de possibilidades e combinações entre o corpo e o objeto, verificada nos *Objetos infláveis*<sup>87</sup> pode ser encontrada

---

<sup>87</sup> Em *Trama*, essa possibilidade de modificação da forma também existe, mas ela esteve, na apresentação que realizei na Galeria Xico Stockinger, em um plano secundário. Toda minha atenção na criação deste trabalho foi focalizada na questão da tarefa, uma ação destituída de elaboração prévia feita sem artifícios diante dos visitantes e aberta à possibilidade de interferência do público. No final da apresentação de *Trama*, quando o volume já estava constituído pela tarefa dos *performers*, propus para as duas bailarinas que trabalharam comigo que realizassem movimentos corporais associados ao emaranhado de balões. O resultado dessa experiência demonstrou que a trama de balões podia, assim como os *Objetos infláveis*, ser desdobrada em uma série de variações no volume constituído inicialmente, variações que respondiam às qualidades do movimento corporal.

nos *Andadores*. Nos *Andadores*, as posições escolhidas pelo *performer* para apoiar o corpo no objeto, associadas à qualidade do movimento corporal, determinam o tipo de deslocamento que será realizado.

As diferentes maneiras de apresentação pública dos *Objetos para ação* levantaram questões importantes para minha pesquisa artística. Pude observar neste período de estudos que os meios que escolho para uma apresentação pública, como a performance, a fotografia e o vídeo, são decisivos para a leitura desses objetos.<sup>88</sup> No decorrer desta pesquisa tive a oportunidade de experimentar alguns meios possíveis para apresentar os *Objetos para ação* ao público. A primeira experiência nesse sentido veio com o uso da fotografia, não apenas como instrumento de registro mas como meio específico, o que aconteceu através do livro *Premonitor*.

Para poder acontecer, o movimento do corpo convoca um intrincado sistema de estímulos e músculos, e há tanta novidade nesse tempo necessário ao movimento que toda tentativa de capturá-lo falha, deixa de guardar alguma coisa do acontecimento. A fotografia não pode registrar a duração de um movimento, ela o congela, estanca para sempre sua vivacidade, suspendendo toda possibilidade da ação. Tira do corpo o volume, achata a profundidade. Mas vê a luz e quase tudo mais que ela pode nos oferecer é consequência dessa visão especializada. A fotografia não registra o movimento, a pulsação do instante, ela nos coloca diante do que já passou. Mas mesmo que a fotografia elimine o movimento físico dos corpos e dos objetos, ela, por outro lado, na imobilidade do recorte pode ressaltar a forma, a cor e a luz. Em uma apresentação ao vivo de *Ora bolas* a distorção que cada um dos balões que contêm água e ar produz pode passar quase despercebida pelo público. No entanto, se meu interesse volta-se para a questão

---

<sup>88</sup> A questão da apresentação pública de um mesmo objeto através de meios diferentes foi experimentada tanto com os *Infláveis* como com *Ora bolas*. Este último, por exemplo, foi apresentado primeiro através do livro *Premonitor*, depois em um vídeo de um minuto que integrou a mostra *Vaga-lume* em 2004 (esse vídeo pode ser visto no cd-rom que documenta o projeto *Objetos para ação*, em anexo) e em uma apresentação ao vivo durante o espetáculo de entrega do Troféu Açorianos para o teatro em 2004 (Porto Alegre, RS). Em cada um desses meios o objeto assume qualidades específicas. Na imagem fotográfica impressa nas páginas do *Premonitor* destaca-se a questão da distorção da imagem do corpo que está dentro do cacho de balões. No vídeo a inversão da ação subverte nossa percepção da gravidade. Na apresentação ao vivo explorei o som que *Ora bolas* pode produzir o que o transformou em objeto sonoro de timbres estridentes.

da distorção é a câmera fotográfica que pode, selecionando com precisão o assunto, auxiliar nessa leitura desejada. Por isso, a decisão de não trabalhar com a fotografia nesta pesquisa não deve ser entendida como uma recusa definitiva. Considerei importante, nesta primeira investigação sobre os *Objetos para ação*, analisar as questões que envolvem a apresentação do movimento ao vivo. Por esse motivo escolhi a performance e seus desdobramentos para dedicar a ela atenção especial.

Em relação ao estudo que realizei sobre a performance, meu objetivo foi o de traçar algumas distinções entre o que se chamou, a partir dos anos 70, de arte da performance e o teatro. Considerei que identificar o modo como o teatro e a arte da performance procedem em relação ao personagem, à ação dramática e ao acaso seriam fundamentais para minhas escolhas em relação às apresentações ao vivo dos *Objetos para ação*. A análise desses elementos colaborou na escolha do tipo de ações que seriam utilizadas, nos princípios que motivariam a presença do *performer* durante as apresentações e no uso da noção de tarefa. No entanto, esse procedimento de separar as coisas como se elas pertencessem apenas a uma linguagem e não a outra, como se alguns recursos fossem única e exclusivamente patrimônio do teatro ou da arte da performance, é um artifício válido apenas para análise e para uma pesquisa que pretende nos conduzir à compreensão dessas estruturas. Compartimentar ou determinar rigidamente o pertencimento dos recursos expressivos de um meio específico é algo completamente descabido no campo artístico. Em relação à arte da performance, vale a pena concordar com Roselee Goldberg quando ela diz que: “De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem uma manifestação tão ilimitada, posto que cada intérprete faz sua definição particular no processo e na maneira própria de executá-la.”<sup>89</sup>

Uma das preocupações presentes em trabalhos realizados ao vivo diz respeito ao problema da documentação. Por isso, tratei de registrar em vídeo as performances realizadas na Usina do Gasômetro e a da Galeria Xico Stockinger.

---

Quando vi as imagens gravadas, com o objetivo de selecioná-las para montar um vídeo que documentaria as duas performances, percebi a enorme defasagem que existia entre as imagens obtidas<sup>89</sup> e o que realmente havia acontecido ao vivo nas duas performances. Na Usina do Gasômetro, por exemplo, as ações com os objetos foram distribuídas em toda a extensão do mezanino, e o recorte que do enquadramento excluiu parte do acontecimento. Para cobrir o acontecimento com uma certa fidelidade seria necessário ter mais de uma câmera localizada em diferentes pontos do espaço (o que infelizmente não pôde ser feito). As imagens em vídeo obtidas com uma única câmera não davam conta de mostrar a simultaneidade das ações, a relação entre elas, o tempo de duração de cada uma e sua posição espacial. Já na apresentação de *Trama* na Galeria Xico Stockinger o problema foi agravado pelo longo tempo de duração da performance.

Na ilha de edição, depois de algumas tentativas de cortar, fundir, ajustar as imagens, entre outros procedimentos, perdi o interesse em montar um vídeo documental, porque percebi que minha tarefa não seria bem sucedida. Dificilmente eu conseguiria montar um vídeo que documentasse as performances com a “fidelidade” desejada. As tentativas de montagem incluíram cortes, sobreposições, ajustes e, algumas vezes, aceleração da velocidade da imagem. Esses procedimentos aplicados em tomadas curtas revelavam que esses fragmentos podiam, conforme eu os manipulava, tornarem-se (ilusoriamente) mais próximos do acontecimento ou distanciar-se dele a tal ponto que poderiam ser entendidos como trabalhos autônomos, desvinculados completamente das questões documentais que haviam motivado tanto a obtenção das imagens como sua edição.

Para conciliar uma pesquisa acadêmica com o processo artístico é fundamental que a delimitação do tema e das questões estruturais necessária a pesquisa encontrem fugas, saídas de emergência sempre prontas a serem abertas. Como desde o princípio de meu projeto de estudo me propus em manter tanto a feitura do texto como o trabalho artístico em um processo relacionado e

---

<sup>89</sup> GOLDBERG, Roselee. Op. cit., pág. 9.



simultâneo, as circunstâncias que me colocaram diante de um problema em relação à “fidelidade” da documentação em vídeo das performances abriu, ao mesmo tempo, uma outra possibilidade de apresentação pública dos *Objetos para ação*. O vídeo, mesmo não tendo sido estudado nesta pesquisa, demonstrou ser uma nova e interessante perspectiva de trabalho, tão ampla e rica em recursos que por si só mereceria um estudo específico.

O vídeo, mesmo não tendo as mesmas características da apresentação ao vivo, pode, ao contrário da fotografia, registrar o movimento. O vídeo é um meio que dá ao movimento captado pela câmera características muito peculiares, além de permitir uma série de manipulações da imagem. Aproveitei as horas que havia reservado no *Limia*<sup>91</sup> para realizar, a título de experiência, alguns trabalhos em vídeo. O vídeo permite que o tempo e o movimento sejam comprimidos e revertidos, e cito apenas essas duas modalidades de manipulação porque meu interesse situa-se nessa área.

O recurso de inverter o movimento, fazendo-o iniciar no seu ponto final, foi utilizado em diversos filmes de Jean Cocteau, como *A bela e a fera*, *Orfeu* e *Sangue de um Poeta*, que vale-se desse recurso, até certo ponto simples, para emprestar às ações de seus personagens um caráter fantástico. A luva que salta de uma mesa e vai calçar a mão que está estendida no ar, as pétalas que as mãos retiram de um pote para constituírem uma flor, belas imagens que nunca esqueci. Alguns truques elementares do cinema presentes nas cenas dos filmes, em preto e branco, de Jean Cocteau poderiam ser considerados banais, não fosse pela precisão e elegância com que seu realizador os emprega. Durante muito tempo esses efeitos cinematográficos estiveram ecoando na minha imaginação. Quando pude utilizá-los em minhas experiências com o vídeo tratei de extrair deles a mesma estranheza, o mesmo enigma que vemos nos filmes de Cocteau.

Aproveitando a oportunidade de experimentar o vídeo como meio remontei *Ora bolas* e gravei em um plano fixo o *performer* estourando os balões que

---

<sup>90</sup> As imagens das performances foram gravadas por Elaine Tedesco, Mima Lunardi e Renato Heuser.

contêm água e ar. Na ilha de edição comprimi<sup>92</sup> a imagem obtida e a reverti como fazia Cocteau. O vídeo que resultou desses procedimentos começa com uma tela branca da qual, aos poucos, surge uma imagem. Uma mulher de maiô preto está dentro de uma estrutura cilíndrica. Ela abre os olhos e com um gesto das mãos faz com que a água que está espalhada pelo chão suba, agrupando-se para formar uma bola de água, ação que contraria a gravidade. E assim, com agilidade, tocando rapidamente vários pontos do espaço, ela reúne a água espalhada pelo piso até formar em torno de seu corpo o abrigo de bolas com água que faz seu corpo desaparecer. Cacho de balões recomposto, corpo abrigado. Dois braços abertos saem desse acúmulo de balões de água e ar, a tela vai branqueando até a imagem desaparecer.<sup>93</sup>

Montei também outros quatro vídeos com algumas imagens gravadas dos *Infláveis* e mais dois com as imagens obtidas durante a apresentação de *Trama*. Nesses vídeos combino o tempo real da ação com fragmentos onde a ação é colocada ao inverso. Como resultado desse procedimento os volumes parecem surgir por uma estranha atração que o chão exerce sobre essas formas curvas. Os seis vídeos curtos que realizei, todos com duração média de um minuto, apontaram para uma série de questões que a imagem em movimento poderá abrir futuramente para minha pesquisa com objetos e ações.

A documentação do trabalho realizado nos últimos dois anos foi reunida em um cd-rom meio que me permitiu organizar um grande número de informações sobre esta pesquisa. O que é interessante em um cd-rom é a quantidade e diversidade de informações que pode conter. No cd-rom *Objetos para ação* estão reunidos fotos, textos e vídeos sobre todas as séries de *Objetos para ação* estudados nesta pesquisa, como também informações (vídeo, foto e textos) sobre os principais trabalhos que realizei tanto no teatro como nas artes visuais. O material reunido fornece, a quem se dispõe a navegá-lo, um panorama amplo e

---

<sup>91</sup> *Limia*, Laboratório de vídeo do Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela professora Dra. Maria Lúcia Cattani.

<sup>92</sup> O tempo original da gravação era de 7 minutos. Na edição algumas partes foram cortadas e remontadas depois o tempo restante foi comprimido até atingir um minuto. Essa edição reduzida foi mais uma vez manipulada. A seqüência obtida foi revertida.

diversificado sobre o trabalho atual e também sobre os caminhos percorridos até ele. Além de conter uma série de informações, o cd-rom trouxe também a oportunidade para veicular a série de vídeos curtos que realizei.<sup>94</sup> Considero importante, como já afirmei anteriormente, colocar um trabalho, mesmo em andamento, como é o caso desses vídeos, diante da apreciação do público. Há, quase sempre, nessas oportunidades um retorno que colabora para a investigação do artista. A leitura não linear que o cd-rom nos oferece permite a quem o consulta selecionar e organizar as informações com total liberdade. Esse labirinto que nos dá a oportunidade de criarmos um trajeto particular construído a partir da curiosidade ou interesse de cada leitor é um complemento importante para esta dissertação, e por isso tornou-se material anexo desta pesquisa.

Ao mesmo tempo que uma pesquisa acadêmica esclarece para o artista questões importantes em relação à sua obra, em alguns momentos parece distanciar-se muito do objeto de estudo. O movimento que se estabelece nesse processo não é totalmente uniforme. Em muitos momentos a pesquisa consegue refletir com precisão a obra em questão, em outros a intercepta e, em outros ainda, anda paralela a ela. Dessa maneira, uma pesquisa acadêmica não se restringe a produzir um monótono espelhamento, mas um cruzamento de múltiplas direções. Talvez por isso encerrar um trabalho de pesquisa nos traga uma certa tranquilidade, por termos, enfim, realizado a tarefa que antes parecia árdua demais. Mas, ao mesmo tempo, tem-se a impressão de que ela termina antes do tempo necessário. Acontece que a investigação que esclarece determinadas questões sobre a obra do artista acaba, na intenção de atingir seu objetivo, colocando o pesquisador diante de uma série de novos temas e perguntas que não podem, pela necessária delimitação do problema, serem imediatamente respondidas. No entanto, as questões que ficam sem respostas indicam um movimento que com certeza prosseguirá.

---

<sup>93</sup> Ver vídeo no cd-rom anexo.

<sup>94</sup> Tive oportunidade de apresentar o cd e também os vídeos no Projeto Geografia das Ações na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela professora Dra. Maria Ivone dos Santos, e no III Seminário de Artes Visuais no Centro Universitário Feevale.

## 6. Índice das figuras

Fig. 01 - Sala de ensaios do espetáculo <i>Parque extremo de diversões</i> , 1995.....	17
Fig. 02 - Laboratório de criação para o espetáculo <i>Parque extremo de diversões</i> , 1995.....	18
Fig. 03 - Pesquisa de movimentos com <i>Inflável 2</i> , 2003.....	37
Fig. 04 - <i>Inflável 3</i> , Usina do Gasômetro, 2003.....	38
Fig. 05 - <i>Andadores</i> , Usina do Gasômetro, 2003. ....	38
Fig. 06 - <i>Inflável 06</i> , pesquisa de movimentos, 2003 .....	39
Fig. 07 - <i>Inflável 05</i> , pesquisa de movimentos, 2003.....	39
Fig. 08 - <i>Ora bolas</i> , 2004.....	40
Fig. 09 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé P4 Capa</i> , 1969. ....	41
Fig. 10 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé P8 Capa</i> , 1966.....	41
Fig. 11 - Elaine Tedesco, <i>Birutas</i> , 1996.....	41
Fig. 12 - Otto Piene, <i>Berlin Superstar</i> , 1986.....	41
Fig. 13 - Otto Piene, <i>Lufprojek</i> , 1968.....	41
Fig. 14 - Performance (sem título), 2003.....	42
Fig. 15 - Uma das versões de <i>Trama</i> , 2003.....	43
Fig. 16 - <i>Trama</i> , protótipo, 2003.....	44
Fig.17 - <i>Trama</i> , performance, 2003. ....	45

## 7. Outras considerações

### 7.1 Depois da conclusão

A conclusão anuncia um outro início. Início que ainda não é mas que procura uma forma para existir.

Quando apresentei, na Usina do Gasômetro, minha primeira performance com os *Objetos para ação* não a registrei fotograficamente. Os registros que fiz foram apenas em vídeo. E, por isso, depois de ter concluído, esta pesquisa recorri ao vídeo para dele extrair algumas imagens que completariam a documentação fotográfica do trabalho. Para escolher o enquadramento foi preciso ver as imagens em uma velocidade muito lenta o que deixava as modificações da forma, dos infláveis, por exemplo, muito mais evidentes. A tarefa de extrair da imagem em movimento fragmentos (fotografias) para inseri-los no corpo do texto me levou a perceber meu trabalho com os objetos de uma outra maneira.

A fotografia mais uma vez estava colaborando em meu processo de criação. Se antes eu fotografava para anotar idéias que estavam em andamento e as esquecia guardadas ou perdidas nas gavetas e prateleiras do ateliê, agora, elas surgiam como imagens digitais originadas de um vídeo que eu não via há meses. Essas imagens que eu reencontrava traziam novos atrativos para meu olhar, agitavam mais uma vez minha imaginação.

Junto com as imagens que documentam a performance apresentada na Usina do Gasômetro estavam também algumas tomadas de um *workshop* sobre os *Objetos para ação* que realizei na pinacoteca do Instituto de Artes.<sup>95</sup> Dessas

---

<sup>95</sup> Esse Workshop fez parte de um projeto do Ministério da Cultura chamado Caravana Funarte. A Caravana financia a circulação pelo país de espetáculos teatrais. A equipe do espetáculo contemplado com o

imagens selecionei, em especial, aquelas onde a presença do movimento do corpo pouco aparece.

Anteriormente, o movimento do corpo relacionado ao objeto fazia com que cada acontecimento fosse dissolvido com o surgimento de seu sucessor. A agilidade do movimento modificando um volume revelava a efemeridade do instante e de certa maneira camuflava a exuberância da forma.

A imagem fixada não dá mais a dimensão do movimento, mas coloca em evidência a miscigenação entre a forma do objeto e a forma do corpo. Os *Objetos para ação* estão mais uma vez diante dos meus olhos através da fotografia. Assim imóveis, assemelham-se a esculturas. Essas imagens vindas de um passado, um passado quase presente, trouxeram o desejo de retomar o trabalho com uma abordagem um pouco diferente daquela que eu vinha utilizando até agora. Por isso planejar uma nova apresentação pública, aquela que acontecerá durante a defesa desta dissertação, começa a fazer um sentido especial, começa a me provocar outra vez, porque um novo campo de incertezas está sendo aberto.

Essas imagens fotográficas colocaram diante dos meus olhos uma dimensão que antes ficava, de certo modo, relegada ao segundo plano. A dimensão escultórica do objeto, essa vocação do objeto para relacionar-se com o espaço dos lugares escolhidos, para instalar-se nos lugares, para modificar os lugares, para reinventá-los. Onde o tempo pode articular-se muito mais em termos de um deslocamento do espectador do que pela ação realizada pelo performer. Reuni algumas dessas fotografias que retirei do vídeo para com elas trabalhar em um projeto para ser realizado na pinacoteca do Instituto de Artes.

Meu ponto de partida não está mais na questão do diálogo entre movimento do corpo e objeto; quero tratar tanto o corpo quanto os objetos como formas escultóricas dispostas no espaço de exposição. Uma bola branca, uma projeção em vídeo, balões com água e ar suspensos por fios de *nylon*, duas mulheres

---

financiamento deve realizar em cada cidade escolhida um Whorkshop. O espetáculo *Entre quatro paredes* de Jean Paul Sartre participou desta caravana no ano de 2005. (direção e cenografia de Elcio Rossini)

sentadas, cabelos cobrindo o rosto e um balão branco que cada uma delas sopra até estourarem.

Uma bola branca ocupa o fundo da sala; do lado oposto, uma imagem projetada de volume que modifica-se lentamente. Próximo às paredes laterais, os fios de *nylon* que suspendem balões com água e ar estão prontos para produzirem, se forem esfregados pelas mãos, seu som estridente.

Mas, talvez, essas cordas não sejam esfregadas e mantenha o silêncio e a imobilidade que o peso da água dentro dos balões lhes confere. Pode ser que as duas mulheres não se sentem contra a parede, não deixem os cabelos caídos no rosto e não encham os balões que saem de suas bocas. Quem sabe, elas possam cantar uma canção de ninar e que, mais tarde, outras vozes juntem-se a elas. O que exatamente vai acontecer? Como o movimento, o tempo e o corpo, antes fundamentais para minha pesquisa com objetos, se inserem nesse território de formas curvas; balões com água, bola branca, imagem projetada na parede? A ordem recém conquistada é agitada. Um desvio aparece para provocar o que ficou estabelecido nas páginas anteriores. Perturbação necessária.

## 7.2 Ready-made

Em 1913 uma roda de bicicleta presa a um banco por Marcel Duchamp dará origem ao *ready-made*. Inicialmente a *Roda de bicicleta* não tinha o estatuto de obra de arte. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp<sup>96</sup> diz o seguinte: “quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer idéia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração”<sup>97</sup>. Em 1915, quando o artista vai morar nos Estados Unidos e realiza alguns objetos com inscrições, e em especial *In advance of the broken arm*, é que então surge o nome desses trabalhos que trouxeram para a arte moderna e contemporânea novos paradigmas. Sobre a expressão *ready-made* Duchamp diz o seguinte:

A palavra *ready-made* veio a mim naquele momento,<sup>98</sup> e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico.<sup>99</sup>

Em 1917 Marcel Duchamp, em uma atitude irônica e provocadora, envia para o Salão dos Independentes de Nova York um urinol assinado R. Mutt. Um mictório é retirado do mundo dos objetos ordinários e transportado para o domínio da arte pelo fato de ter sido assinado pelo artista. Nele não encontramos nenhuma marca do ato criativo ou das emoções do artista, valores que até então sempre tinham sido registrados na feitura de uma obra através das mãos. Para Duchamp a escolha do objeto deveria recair sobre algo que não exercesse nenhum tipo de sedução estética. “O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um

---

<sup>96</sup> CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*, pág. 79.

<sup>98</sup> O artista refere-se ao período em que morando nos Estados Unidos realiza alguns objetos que batizará de *ready-mades*.

<sup>99</sup> CABANNE, Pierre. *Op. cit.*, pág.80.



objeto sem que esse me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético.”<sup>100</sup>

Sobre o *ready-made*, Agnaldo Farias escreveu no catálogo da exposição *Objeto anos 60/90*<sup>101</sup>, realizada em 1999, o seguinte:

Quando Duchamp escolhia um objeto qualquer, a importância do trabalho passava a ser transferida da obra para o autor da escolha. Ao propor um objeto como arte-um objeto industrial, desfuncionalizado, nem feio nem bonito, um objeto apenas-ele, por tabela, implodiu a lógica do sistema artístico. Demonstrou que a produção de novos sentidos, o interesse estético, não são coisas que se esgotem no objeto instituído como artístico, e também que a arte é uma prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz.<sup>102</sup>

Duchamp, através do *ready-made*, faz uma crítica à arte retiniana, anda no caminho oposto a ela e, como observa Agnaldo Farias, retira da obra de arte essa presença da mão que faz. Rosalind Krauss<sup>103</sup>, em *Caminhos da escultura, moderna* afirma que os *ready-mades* levantam questões sobre a natureza do trabalho de arte. E para a autora, uma das respostas apresentadas através dos *ready-mades* (como também em outras propostas do artista) “é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a produção artística, (...) assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato de formular questões”<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> PAZ, Octavio, Op. cit., pág. 27.

<sup>101</sup> Exposição *O objeto anos 60/90*, curadoria de Agnaldo Farias e Reynaldo Roels Jr. realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1999.

<sup>102</sup> FARIAS, Agnaldo e ROELS JR., Reynaldo. Cotidiano/arte: o *objeto anos 60/90*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

### 7.3 *Objet trouvé*

O *objet trouvé* é uma outra forma de apropriação que, assim como o *ready-made*, retira um objeto de seu fluxo cotidiano para torná-lo objeto artístico. André Breton, em *L'amour fou*<sup>105</sup>, nos apresenta essa descoberta surrealista.

Hoje eu não espero nada mais que minha disponibilidade, que essa sede de errar ao encontro de tudo, da qual me asseguro que me manterá em comunicação misteriosamente com os outros seres disponíveis, como se estivéssemos nos chamando a nos reunir em breve.<sup>106</sup>

O *objet trouvé*, surge em um passeio pelo Mercado das Pulgas feito por André Breton em companhia de Alberto Giacometti. Durante este passeio dois objetos exercem sobre eles “a atração do jamais visto.” O primeiro é uma meia máscara de metal adquirida por Giacometti e o segundo, adquirido por Breton, é uma colher de madeira cujo cabo repousava sobre um pequeno sapatinho. As duas descobertas apenas mais tarde ganharam sentido para os dois artistas, fazendo-os perceber que esse encontro viria a responder, para cada um deles, a um desejo inconsciente. Para Giacometti significava a resolução de uma escultura na qual o artista vinha trabalhando e que Breton acompanhava o processo de execução. Sobre a máscara adquirida por Giacometti, Breton escreve o seguinte:

A intervenção da máscara parecia ter por alvo ajudar Giacometti a vencer esse assunto, sua indecisão. O encontro do objeto recoloca aqui rigorosamente a mesma tarefa do sonho, no sentido que ele libera o indivíduo de escrúpulos paralisantes, lhe reconforta e lhe faz compreender o obstáculo que ele poderia crer intransponível, e superar.<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>104</sup> Idem, *ibidem*, pág. 91.

<sup>105</sup> BRETON, André. *L'amour fou*. Paris: Galimard, 1989.

<sup>106</sup> Idem, *ibidem*, pág.39.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, pág. 44.

Por sua vez a colher de madeira traz para Breton um desejo há muito tempo por ele acalentado e que naquele momento, o do encontro, já estava esquecido. O sentido que a colher guardava é revelado aos olhos de Breton não no momento da aquisição, mas quando ele, chegando em casa, a deposita sobre um móvel.

Sob meus olhos estava claro que ela mudava. De perfil a uma certa altura, o pequeno sapato de madeira saía de seu cabo – a curva desse último ajudando-tomava a forma de um salto e o todo apresentava a silhueta de um sapato, a ponta elevada como aquele das bailarinas. Cinderela volta do baile!<sup>108</sup>

Para Breton, essa colher de madeira vinha ao encontro do desejo de dar forma, no mundo real, a uma imagem vinda de um fragmento de frase originada no sonho “o cinzeiro Cinderela”. Alguns meses antes Breton havia pedido a Giacometti que modelasse para ele um pequeno sapato, “o sapato perdido de Cinderela.” Para o poeta, esse pedido tinha por objetivo “colocar em circulação os objetos oníricos e para-oníricos.”<sup>109</sup>

Mas a despeito da insistência de Breton, Giacometti não lhe atendia o pedido. Para Breton, faltava a prova material desse sapatinho, já que há muito estava resolvida como uma formulação poética. A concretização desse objeto sonhado, por tanto tempo desejado, irá realizar-se no plano real através da colher-sapato, trazendo, assim segundo o poeta, “um dos mais tocantes ensinamentos da velha história: o sapato maravilhoso em potencial dentro da pobre colher,”<sup>110</sup>. A esse respeito Miguel Egaña escreve o seguinte:

---

<sup>108</sup> BRETON, André. Op. cit., pág. 49.

<sup>109</sup> Idem, ibidem, pág.46 “Eu havia rogado a Giacometti para modelar para mim, apenas escutando seus caprichos, um pequeno sapato que foi em princípio o sapatinho perdido de Cinderela. Esse sapatinho eu me propunha a fazê-lo em vidro e mesmo, se eu me lembro bem, em vidro cinza, poderia servir-me como cinzeiro.”

<sup>110</sup> Idem, ibidem, pág. 50.

(...) a colher-sapato, esse objeto por mais que o olhar a faça surgir do mundo dos objetos que a mantinha prisioneira, e que o destino fará assim a fusão entre o desejo e o real, o sonho e a ação, o mundo interior e o princípio de realidade, permitindo a seu herói, o poeta André Breton, realizar seu desejo, quer dizer, manter quaisquer que sejam as objeções do real e as leis do campo artístico, enquanto princípio estético definitivo, submetidas a todo poder do pensamento.<sup>111</sup>

A intervenção do acaso foi denominada por Breton, segundo Rosalind Krauss, como acaso “objetivo,” o que implica em uma operação inconsciente que funciona em sentido contrário ao da realidade, quer dizer, a libido “dá forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objeto de seu desejo.”<sup>112</sup>

Miguel Egaña, em seu artigo *Olhar ontológico*, identificando as afinidades do *objet trouvé* com o *ready-made*, afirma que, muito além das relações históricas entre essas duas invenções, está a convergência das posições de seus criadores no que diz respeito a comum exclusão do trabalho, na transformação da matéria por um sujeito. “Assim, o *objet trouvé* é ele, como o *ready-made*, um objeto absolutamente órfão, ‘nascido sem mãe’, segundo a fórmula de Picabia, privado de toda informação sobre a mão que o criou.”<sup>113</sup> Se por um lado há esse anonimato da mão que executa o objeto, tanto no *ready-made* quanto no *objet trouvé*, por outro devemos lembrar que Duchamp, ao contrário de Breton, não considerava a escolha do objeto como uma projeção de seu gosto pessoal. Sua escolha não era antecedida por nenhum tipo de desejo ou sonho. A procura de Duchamp era no sentido da indiferença, ele queria algo que não fosse nem bonito nem feio. Podemos retomar a posição de Breton a esse respeito, através da seguinte frase, “O objeto que eu tinha desejado contemplar outrora se tinha construído fora de mim.” A esse respeito Egaña identifica três elementos:

---

<sup>111</sup> AGAÑA, Miguel. Le regard ontologique. *Recherches poïétiques*. Paris: ae2cg Éditions 1998.

<sup>112</sup> KRAUSS, Rosalind. Op.cit., pág. 132.

<sup>113</sup> KRAUSS, Rosalind. Op.cit., pág. 116

- 1- um sujeito desejoso que “produz” seu objeto; 2- um objeto real que se constrói totalmente sozinho; 3- O encontrado como terceiro termo, momento do *olhar criador*, síntese dialética das duas primeiras (segundo o modelo Hegeliano) que corresponde à exata adequação entre esse desejo que é um não-agir (o sentido da recusa do trabalho) e esse agir sem assunto que é a autoprodução de objetos (cujo nome verificável será magia)<sup>114</sup>

Digeridas pelas últimas décadas, algumas vezes desgastadas e banalizadas, essas duas invenções ainda hoje permanecem ecoando na produção artística, desdobrando sentidos e significações. Parte dos objetos que realizo beneficiam-se dessas origens, inscrevendo-se no universo das apropriações. Os objetos povoam nosso cotidiano e multiplicam-se por toda parte nas mais diversas formas e funções. Às vezes, perdendo toda ligação com o utilitário, são apenas fetiches para serem possuídos e cultuados, ou podem ser reinventados para o deleite estético e para a experiência viva do ato.

---

<sup>114</sup> KRAUSS, Rosalind. Op. Cit., pág. 117.

## 7.4 Happening

É curioso observar que o happening não recebeu, nos últimos anos, por parte dos artistas e das instituições, a mesma atenção que a performance. Allan Kaprow afirma que apenas ele e Wolf Vostell atualmente realizam *happenings*. Se aceitamos a afirmação do artista como verdadeira, cabe perguntar por que os artistas deixaram de realizar *happenings*? Ou por que o *happening* não desperta o interesse de jovens artistas como a performance?

Os *happenings*, segundo Simon Fiz<sup>115</sup>, são prolongamentos lógicos dos “ambientes.” Para o autor, “nesses últimos os objetos se especificavam como realidade objetual, no *happening* se convertem em um elemento constitutivo da ação.”<sup>116</sup> Para Fiz o *happening* pretende apropriar-se da vida através de uma ação e por esse motivo estaria entre “os modelos intervencionistas de apropriação e estratégia de troca da realidade a partir da perspectiva de uma investigação do comportamento.”<sup>117</sup>

Em 1966 Jean-Jacques Lebel<sup>118</sup> escreveu uma definição<sup>119</sup> sobre o *happening* que foi assinada por vários artistas, entre eles Joseph Beuys e Wolf Vostell.<sup>120</sup> O texto começa identificando uma crise no espírito e nas artes que, segundo o autor, é provocada pelo condicionamento a ela imposto pela indústria cultural.

---

<sup>115</sup> FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid: Akal, 2001.

<sup>116</sup> FIZ, Simón Marchán. Op. cit., pág. 193.

<sup>117</sup> Idem, ibidem, pág. 194.

<sup>118</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *Happening*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1969.

<sup>119</sup> Na edição brasileira do livro *Happening* de Lebel o texto aparece com o título de *Definição*. Já na obra de Simón Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, o texto é transcrito na íntegra no capítulo *Antologia de escritos e manifestos*, com o título *Manifesto sobre o happening*.

<sup>120</sup> Marcel Alocço, George Andrews, Bem, Joseph Beuys, Oliver Boelen, Mark Boyle, Jean-Jacques Lebel, Didier Leon, Petervan Lieshout, Allard van Lenthe, Vahur Linnuste, Constant Nieuwenhuis, Robert Bozzi, Bazou Brock, Lex de Bruyn, Jean-Pierre Charles, Jean-Jacques Condom, Jed Curtis, Eric Dietman, Gudmundur Ferró, Peter Fiorentini, Louis van Gasteren, Danny Govert, Robert, Jasper Grootveld, Hiroco Kudo, Tetsumi Kudo, Anton Kosthuys, Piet Kuyters, Theó Niermeyer, Jeff Nuttal, Serge Oldenburg, Frédéric Pardo, Daniel Pommerelle, Simon Posthuma, René Pietroli, Angela Reynolda, Claude Richard, Gérard Rutten, Johnny the Selfkicker, Pete Stevens, Simon Vinkenoog, Wolf Vostell, Fred Wessels, Allan Zion. Os artistas e poetas que assinaram esta definição participaram de *happenings* na Europa após 1959.

Em primeiro lugar, os comerciantes e os detratores profissionais. A sua missão não de transmitir, mas de deformar, oprimir e controlar. Alheios por definição à ação criadora, esses ladrões de idéias e de sangue constituem um obstáculo e não um acessório da cultura. Acabemos de uma vez por todas com os intermediários e os pesos mortos.<sup>121</sup>

A crítica incisiva feita ao sistema das artes não está restrita às questões comerciais, ela volta-se para as barreiras impostas a uma comunicação efetiva com o público propondo que a arte seja vivida “como um jogo onde a própria vida é arriscada.”<sup>122</sup> Para o autor os *happenings* colocam-se em oposição às estruturas culturais e comerciais às quais a arte tende a subordinar-se. Sobre os *happenings* Lebel escreve o seguinte:

Última manifestação da linguagem, o *happening* não se afirma somente na arte. Articula os sonhos e as ações coletivas. Nem abstrato, figurado, trágico ou cômico, ele se recria sempre. Todas as pessoas presentes em um *happening* dele participam. É o fim do conceito de atores, público, exibicionistas, e observadores da ação e passividade. Num *happening*, pode se mudar de estado à vontade. A cada um, suas mutações ou acidentes. (...) É necessário sair da condição de espectadores em que a cultura ou a política nos colocaram.<sup>123</sup>

O texto de Jean-Jacques Lebel pouco se detém em uma definição objetiva sobre o *happening*. Ele reflete, antes de tudo, o contexto histórico no qual os *happenings* estavam sendo realizados.

Allan Kaprow em seu texto *Os happenings na cena novayorkina*<sup>124</sup>, de 1961, oferece uma análise mais detalhada sobre uma série de questões que colaboram para uma delimitação do conceito de *happening*. Para Kaprow, ao contrário da arte do passado, o *happening* não tem começo estruturado, nem

---

<sup>121</sup> LEBEL, Jean-Jacques. Op. Cit., pág. 86.

<sup>122</sup> Idem, ibidem, pág. 86.

<sup>123</sup> LEBEL, Jean-Jacques. Op. Cit., pág. 87.

<sup>124</sup> KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.

meio, nem fim, sua forma é aberta. Derivado dos ritos da *Action painting*, o *happening*, para Kaprow, distingue-se do teatro (mesmo do teatro experimental dos anos 60) em primeiro lugar pelo contexto, pelo lugar escolhido para sua concepção e apresentação.

Os *happenings* mais interessantes e mais importantes nascem em lofts antigos, nos subsolos, em lojas fechadas, em ambientes naturais, e na rua, no qual pouco público, um pequeno grupo de visitantes, misturam-se de alguma maneira com o acontecimento, deixam-se levar pelas ações, desempenham um papel. Não há a separação entre o público e a peça...<sup>125</sup>

Os lugares, com sua realidade plena, podem ser entendidos como verdadeiros habitats do *happening*<sup>126</sup>. Sem a ilusão da representação cenográfica, os lugares e os objetos encontrados e escolhidos pelos artistas não escondem a crueza de sua natureza. O que fazem é aguçar as relações entre espaço e a ação. Jean-Jacques Lebel a esse respeito escreve que:

O ambiente é o elemento essencial do *happening*. A arte deve descer literalmente até as ruas, sair do zoológico cultural para enriquecer-se daquilo que Hegel chamou, não sem humor, da *Mancha do acidental*.<sup>127</sup>

O acaso é um dos elementos importantes para o *happening*. Esse termo, que implica em risco, traz para as obras que o utilizam campos de indefinição, imprecisões, que só podem ser resolvidos diretamente no acontecimento. O acaso participa da constituição do *happening* aproximando-o da vida.

---

<sup>125</sup> idem. Ibidem, pág.48.

<sup>126</sup> DUCHAMP, Marcel Apud LEBEL, Jean-Jacques, Op.cit pág 60. 'Assisti a outro, (happening) no segundo subsolo de um teatro, entre relógios de gás e caldeiras...Não aconteceu nada , havia apenas uma mulher nua, aparência vaga, sob uma pilha de carvão...É o nojo por excelência. Mas obrigar as pessoas caminharem dentro de vinte centímetros de água para vê-la, é admirável. Destrói o mito da arte.'

<sup>127</sup> Idem, ibidem, pág 68



A arte tradicional sempre tentou fazer bem as coisas a cada momento, crendo que isso era uma verdade mais verdadeira que a vida. Os artistas que utilizam diretamente o acaso arriscam um fracasso, O “fracasso” de ser menos artísticos e mais próximos da vida.<sup>128</sup>

Michael Kirby identifica que sobre os *happenings* prevalece uma certa mitologia que propaga equívocos e generalizações que tendem a considerar os *happenings* como um teatro sem roteiro, onde as “coisas simplesmente acontecem,” onde não há planejamento, controle ou propósito. Segundo o autor, esses equívocos acontecem porque os *happenings*, em sua maioria, foram assistidos por poucas pessoas, fato que é agravado pela rejeição que os seus autores demonstram em relação à idéia de repeti-los mais de uma vez. É a escassez de informações que permite o surgimento de tais generalizações. Michael Kirby escreve o seguinte sobre a escolha da palavra *happening*.

O nome *happening* foi tomado pelo público de *18 happenings em 6 partes*, de Allan Kaprow (que estudou com Cage), apresentado em 1959. Desde então ele tem sido aplicado indiscriminadamente a muitas performances, estendendo-se de espetáculos teatrais a jogos de salão. Tem sido uma palavra de modismo, embora a pequena audiência em apresentações evite que os próprios *happenings* sejam chamados de modismo. Ninguém parece gostar da palavra exceto o público. Como o nome foi primeiro destinado a Kaprow, tende a ser sua palavra, e alguns outros artistas, não importando-se pela mais leve implicação de que seu trabalho não é pelo menos 100% original, não utilizam publicamente o nome *happening* para suas produções.<sup>129</sup>

Alguns artistas, para designarem seus trabalhos, procuraram distanciar-se da palavra utilizada por Allan Kaprow (*happening*) e os nomes proliferaram:

---

<sup>128</sup> KAPROW, Allan. Op. cit., pág. 50.

<sup>129</sup> SANDFORD, Mariellen R. *Happenings and other acts*. London: Routledge. 1995, pág 34.

*Theatre Piece* (Robert Whitman), *Action Theatre* (Key Dewey), *Ray Gun Theatre* (Claes Oldenbur), *Kinetic Theatre* (Carolee Schneemann).

A preferência dada pelos artistas para o termo *performance* deve-se à amplitude que a palavra adquiriu nos últimos anos. A *performance* pode ser compreendida como um gênero das artes visuais (*arte da performance*) ou como uma disciplina que vem sendo aplicada em diversas áreas do conhecimento humano. E mesmo a expressão *arte da performance*, que restringe seu campo de estudos às artes visuais, vem encampando uma ampla gama de trabalhos cujo único pressuposto é a apresentação ao vivo.

## 8. Bibliografia de referência

### Bibliografia de Referência

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRETON, Andre. *L'amour fou*. Paris: Galimard, 1989.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1 - Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARIAS, Agnaldo e ROELS, JR Reynaldo. *Cotidiano/arte: O objeto anos 60/90*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FIZ, Simon Marchán. *Del arte objectual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Barcelona: Edestino, 2002.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.
- LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.
- LEBEL, Jean Jacques. *Happening*. Expressão e Cultura, 1969.
- KAPROW, Allan. *L'art et la vie confondus*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SANDFORD, Mariellen R. *Happenings and other acts*. London: Routledge. 1995.

### **Catálogos e periódicos**

- AGAÑA, Miguel. Le regard ontologique. *Recherches poïétiques*. Paris: ae2cg Éditions, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/coleções*. Porto Alegre, Santander Cultural, 2002.

## Sites

LECOQ, Jacques. *O movimento com M maiúsculo*. Disponível em [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_lecmov.htm](http://www.grupotempo.com.br/tex_lecmov.htm).

BARRAGÁN, Paco. *No lo llames performanc*. [http :www.portalmundos com/mundo arte/ noticias/exposiciones/nolollames.htm](http://www.portalmundos.com/mundoarte/noticias/exposiciones/nolollames.htm)

## Bibliografia consultada

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

AZEVEDO, Machado Sonia. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BALET, Denis. *Les voies de la création theatrale*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto cinema e vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas (volume I)*. São Paulo: Globo, 1999.

CAPRA, Fritjof. *O tao da física. Um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1993.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

DELEUZE, Giles. *Cinema: a imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense 1985.

DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs (volume 1)*. Editora 34: Rio de Janeiro, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*. São Paulo: Annablume, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PERBALT, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de imagem*. Cuenca: Serviço de Publicaciones de la Universidadde Castilla-La Mancha, 1994.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000.

### **Catálogos e periódicos:**

ANDERSON, Laurie. "Aventuras pelo invisível". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1.08. 2003.

DALPIAZ, Aloisio. "A história do gelo e do fogo". Revista *Wonderful*. Porto Alegre: Jornal Comunicação, 1989.

FÉRAL, Josette. *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*. Seuil, 1988.

HERZOGERTH, Wulf. "Acción–happening–performance–video," publicado no catálogo *Arte en la República Federal de Alemania, hoy*. Bonn: Internationes, 1988. Tradução de Ederico Schopf.

HUCHET, Stéphane, "A fenomenologia viva de Franz Walther". *Porto Arte: revista de artes visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 1990.

TEXEIRA, João Gabriel, GUSMÃO, Rita (organizadores). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

