



DANIEL NORONHA DE ALCINO

.DURAÇÕES.

**A construção de um corpo em performance
através da repetição e do tempo**

Uberlândia

2016

DANIEL NORONHA DE ALCINO

.DURAÇÕES.

**A construção de um corpo em performance
através da repetição e do tempo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes -
Mestrado do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Tema para orientação: Dinâmica do Processo de Criação em Artes Visuais

Orientador: Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva

Uberlândia

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A352d Alcino, Daniel Noronha de, 1983-
2016 Durações: a construção de um corpo em performance através da
 repetição e do tempo / Daniel Noronha de Alcino. - 2016.
 156 f. : il.

Orientador: Cláudia Maria França da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 3.
Performance (Arte) - Teses. 4. Abramović, Marina - Teses. I. Silva,
Cláudia Maria França da. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**Durações: A construção de um corpo em performance através da
repetição e do tempo.**

Dissertação defendida em 01 de março de 2016.

Profª. Drª. Cláudia Maria França da Silva
Presidente da banca

Profª. Drª. Regina Melim Cunha – UDESC

Profª. Drª. Geórgia Cristina Amitrano – UFU

Agradeço a,

Professora Cláudia França, pela sensibilidade, cuidado e respeito com o meu processo de criação e escrita. Seus ensinamentos ultrapassam os conteúdos, possibilitando uma compreensão mais estética e ética da vida acadêmica.

Professora Heliana Nardin, cuja clareza e franqueza me instigaram a abraçar a filosofia de Deleuze (ainda que timidamente e pretensiosamente eu o tenha feito) como modo de buscar reflexões acerca do meu processo criativo.

Professora Georgia Amitrano pela irreverência, abertura e carinho em nosso primeiro encontro, na ocasião da minha qualificação.

Professora Regina Melim, pela importante contribuição e disponibilidade em participar da minha banca de defesa.

Professor Humberto Guido, cujo conhecimento e sensibilidade, fizeram-me desdobrar por sobre, entre e debaixo do “bergsonismo” de Gilles Deleuze.

Ao meu artista preferido, Lucas Dilan, cuja dignidade e amor ao seu ofício, me faz todos os dias, descobrir um pouco do artista que fui, sou e poderei vir a ser.

Ao querido Afonso Lana, pela disponibilidade em abrir as portas da Galeria Lourdes Saraiva Queiroz para que eu pudesse exibir o resultado dessa pesquisa.

Ao pequeno Zion, cuja dedicação e amor incondicional, estão inscritos em meu corpo cotidiano e no meu coração.

Por fim,

Agradeço ao meu corpo, ainda que cansado, sem o qual não poderia atravessar nem ser atravessado pelas coisas do mundo.

Dedico esta dissertação ao meu pai.

Os signos mundanos são mais materiais por evoluírem no vazio. Os signos amorosos são inseparáveis da força de um resto, da textura de uma pele, da forma e do colorido de uma face: coisa que só se espiritualiza quando a criatura amada dorme. Os signos sensíveis também são qualidades materiais, sobretudo os aromas e os sabores. Somente na arte é que o signo se torna imaterial, ao mesmo tempo que seu sentido se torna espiritual.

(Gilles Deleuze em Proust e os signos)

(...)
A consciência
do corpo
não acaba
no corpo.
Mergulhando
no corpo a
consciência
abre-se ao mundo;
já não como
“consciência de alguma coisa”,
já não segundo uma
intencionalidade que faria dela
doadora do sentido,
não pondo um objeto diante de si,
mas como adesão ímediata
ao mundo,
como contato e contágio
com as forças do mundo.
(José Gíl)

DURAÇÃO 1 – *Resistência*, 2014. Foto: Júlio Gonzales. Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista¹.

¹ Todas as imagens que constam nesta dissertação foram retiradas em site de busca na internet, exceto aquelas que estiverem caracterizadas como “Arquivo do artista”. Essas se encontram com as devidas referências.

9

RESUMO

10

ABSTRACT

12

DURAÇÕES

.Uma possível Introdução.

17

DURAÇÃO 1 – Resistência

O ato de resistir

Corpo em trânsito e microperceções

Estado de performance como devir de um plano de composição estética

32

DURAÇÃO 2 – Potência

Pressupostos para um corpo potente

Repetição, Minimalismo e performance

Estado de performance, repetição e produção de diferença

51

DURAÇÃO 3 – Territórios

O Espaço da performance e a construção de territorialidades

O Tempo da performance ou tempo entendido como duração

Estado de performance: virtualização do corpo, atualização da diferença e emoção criadora

78

DURAÇÃO 4 – Lentidão

Estado de performance: a *lentidão* e o controle do tempo
Outros corpos

109

DURAÇÃO 5 – Repouso

Da saída ou do regresso ao vir-a-ser : eterno retorno

126

CONCLUSÃO I

.Possíveis ações orientadas para vídeo.

141

CONCLUSÃO II

(In) Conclusões – Devires

145

REFERÊNCIAS

148

APÊNDICE

DURAÇÕES

.Exibição.

.

RESUMO

DURAÇÕES – A construção de um corpo em performance através da repetição e do tempo é uma pesquisa em Poéticas Visuais que consiste no estudo de meu processo de criação na elaboração de um trabalho em performance. Esse estudo tem como objetivo enfatizar possíveis estados “corporais-mentais”, os quais me possibilitem enquanto artista, construir um corpo em estado de performance, utilizando a repetição e a duração temporal como disparadores e condutores do processo. Metodologicamente a pesquisa está centrada no processo de criação em conjunto com o estudo de referenciais teóricos e artísticos, relacionados ao tema e objeto de estudo em questão: o processo de criação em performance, a repetição e a duração como norteadores da dinâmica processual. A partir das experimentações realizadas em ateliê, crio uma espécie de cartografia para o meu objeto de estudo (o estado de performance) que consiste no trajeto: *corpo resistente, corpo potente, corpo territorializado, corpo em trânsito e corpo em repouso*. Trajeto que será explorado conjuntamente às quatro performances construídas: *DURAÇÃO 1 – Resistência, DURAÇÃO 2 – Potência, DURAÇÃO 3 – Territórios e DURAÇÃO 4 – Lentidão*. Entendendo que o corpo em performance contempla um outro estado corporal que não o cotidiano, penso que exista uma consciência formada a partir de *micropерcepções* e *microespacialidades*, as quais permitirão a imersão numa outra dimensão espacial e temporal não quantificável, o espaço-tempo da performance. Através de José Gil, Renato Ferracini, Gilles Deleuze, Roberto Machado, Peter Pál Pelbart, Alberto Tassinari, dentre outros, construo uma reflexão acerca da tríade corpo-espacotempo, atravessando os conceitos de *repetição* (enquanto produtora de diferenças) e *duração* (como um modo de ser no tempo).

Palavras-chave: Processo de criação; Performance; Micro-percepção; Repetição; Duração

ABSTRACT

DURATIONS - Construction of a body in performance through repetition and time is a research-Visual Poetry, in which I study my creative process in drawing up an artwork about performance. This study aims to emphasize possible states "body-mind", which allow me as an artist, to build a body in a state of performance using repetition and time duration as triggers and drivers of the process. Methodologically the research is focused on the creative process together with the study of theoretical and artistic references related to the subject and object of study in question: the process of creation in performance, repetition and duration as guiding the procedural dynamics. From the experiments carried out in the studio, I create a kind of cartography for my subject matter (the state of performance) consisting of path: resistant body, powerful body, body territorialized, body in transit and body at rest. This path is explored jointly to the four performances I've built: *DURAÇÃO 1 – Resistência*, *DURAÇÃO 2 – Potência*, *DURAÇÃO 3 – Territórios e DURAÇÃO 4 – Lentidão*. For understanding the body in performance it contemplates another body condition than the everyday; so, I think there is a conscience formed from *microperecptions* and *microspacialities*, which allow me to immerse in another spatial dimension and not quantifiable time, space-time performance. By José Gil, Renato Ferracini, Gilles Deleuze, Roberto Machado, Peter Pál Pelbart, Alberto Tassinari, among others, I build a reflection on the body-space-time triad, with which I go through the *repetition* of concepts (as a producer of differences) and *duration* (as a way of being in time).

Keywords: Creative Process; Performance; Micro-perception; Repetition; Duration.



Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Foto: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÕES

.Uma possível Introdução.

Durações: a construção de um corpo em performance através da repetição e do tempo consiste na investigação de possíveis estados “corporais-mentais”, a partir dos quais seja possível construir um corpo em performance através da repetição e da duração temporal.

Chamo de estados corporais-mentais alguns estados do corpo e da mente acionados durante o processo de criação e de apresentação de uma performance, conduzindo o performer à construção de um “novo” corpo que habitará o espaço onde se dá a ação. Por sua vez, entendo o estado de performance como o sustentador do trabalho, resultado da saída do corpo de seu estado cotidiano para um possível estado de “corpo em obra”, através dos estados corporais-mentais. Ou seja, uma passagem que corresponde uma imersão em outras espacialidades e temporalidades internas do corpo.

Penso que em uma performance, o corpo do artista sai de um estado corporal do qual está habituado e ingressa em outro estado, no qual o corpo se torna “obra”. Esse percurso é dotado de potencialidades que serão ativadas durante as ações e possibilitarão ao performer, criar novos estados corporais e modos de expressividade, os quais constituirão o trabalho.

O filósofo José Gil chama esse estado de “zona”, cuja entrada se dá a partir das pequenas percepções oriundas do nosso encontro com o mundo. A tomada de consciência dessas micropерcepções nos leva a uma viagem no interior do nosso próprio corpo, a partir dos movimentos afetivos, cinestésicos e microespaciais.

Entre o começo de uma apresentação e o seu final, encontram-se múltiplas variações e durações se considerarmos que existe um trajeto percorrido pelo corpo cotidiano ao corpo em obra, o qual posteriormente retorna à sua condição cotidiana quando atingidos os seus limites.

Tudo começa com a saída do corpo de um estado habitual e a consequente imersão em um estado de corpo em obra. Ter a consciência de que o corpo em

performance é diferente do que em seu estado habitual, abre o corpo ao encontro com outras percepções acerca de si mesmo e do seu entorno, a imersão em outro estado corporal e mental, e consequentemente a construção de sentido e possibilidades de expressão. O pesquisador Renato Ferracini utiliza a expressão “corpo-subjétíl” para designar o corpo em arte. Seria, portanto, o corpo do artista uma espécie de subjétíl lançado em direção a uma nova concepção espaço-temporal?

Como adentrá-la?

Cria-se então, um “método” (nesse caso, utilizei a palavra método como intencionalidade oriunda de um desejo de investigação) ou modo para ingressar no estado de performance. No caso da pesquisa apresentada, utilizei a repetição como uma possível operação e a duração temporal, como construtores de uma “força” ou potência capaz de acessar e sustentar esse estado.

Penso que seja necessária a preparação corporal para um trabalho em performance. Não só o condicionamento físico, mas também um aprimoramento e alargamento da percepção e da mente. Cada artista cria o seu método. Marina Abramovic (importante referência para o meu trabalho como performer) o chama de “House Cleaning” ou “Limpando a Casa”. Seria como adentrar outra duração espacial e temporal a fim de desenvolver resistência física e psíquica, cuja expansão dos sentidos, conduziria o corpo rumo ao conteúdo emocional necessário para a criação e sustentação de uma performance.

É preciso encontrar a porta de acesso para o estado de performance. E cada performer, envolto por uma infinidade de possíveis portas a serem abertas, encontra a sua. Ao adentrá-lo, o corpo cria outra relação temporal com o espaço, constituindo um território ou campo energético, no qual executará as ações, até que seus limites mentais e corporais sejam atingidos, retornando progressivamente a seu estado inicial. A meu ver, seria esse o caminho percorrido pelo corpo em uma performance.

Considero o estado de performance uma espécie de intervalo fora da temporalidade cronológica habitual, constituído por durações oriundas da convergência entre tempo cronológico e tempo subjetivo, suas intensidades, afecções e percepções nos níveis da visibilidade e invisibilidade. Para isso, precisamos considerar uma acepção para o tempo, não mais mensurável: o tempo da duração bergsoniana.

Com Deleuze, a partir da sua leitura de Henri Bergson e Friedrich Nietzsche, veremos que as temporalidades de passado, presente e futuro, correspondem a um tempo uno, Não-reconciliado (como o diz, Péter Pal Pélbart), tempo do devir. Uma síntese temporal que nos permite apreender a diferença a partir de um retorno que nunca é ao mesmo, mas ao diferente. Um modo de ser no tempo, onde a subjetividade não cede lugar à objetividade, mas a engendra, tornando o sujeito, um ser da criação.

Compreendo essas durações como estados-corporais-mentais que constituem um possível percurso para o entendimento do trabalho corporal artístico em performance. Seriam eles:

Corpo resistente – um corpo consciente de que seu estado cotidiano é diferente de seu estado em obra, buscando através de seus limites físicos e mentais, atingir esse outro nível de percepção.

Corpo potente - um corpo que, em estado de obra, entende que esse estado é construído e cria um “modo” para tal construção (repetição e duração temporal);

Corpo territorializado - um corpo que, ao construir um estado de performance, cria uma outra relação (visível e invisivelmente) com o espaço-tempo e uma possível “materialização” desse estado.

Corpo em trânsito ou corpo da “lentidão”– ao adentrar esse “novo espaço-tempo”, um corpo que não cessa de se desterritorializar e transita de modo mais consciente por múltiplas durações, dialogando com processos de criação de outros artistas, assim como sua própria trajetória criativa;

Corpo em repouso - um corpo que, ao atingir seus limites físicos e mentais, repousa; não o repouso estático, pois continua em outro tipo de trânsito. Já não performa nem está em obra, mas foi modificado. Outro tipo de trânsito para uma nova condição de existência: um corpo que descobriu novos modos de estar e ser no mundo. Que foi mobilizado e transformado pela arte.

O trajeto apresentado (resistência, potência, territorialização, trânsito e repouso) compreende um movimento que acredito ser a base e sustentação para o processo de preparação e construção de um corpo em estado de performance. Cada etapa ou “duração” serão apresentadas a seguir (como capítulos desenvolvidos separadamente) através de experimentações, performances e reflexões conceituais desenvolvidas conjuntamente.



DURAÇÃO 1 – Resistência, 2014, Praça Clarimundo Carneiro, Uberlândia, MG. Fotos: Andressa Boel. Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 1 – Resistência

O ato de resistir

No começo não havia pois começo.

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.

José Gil em “Movimento Total: O corpo e a dança”

Um corpo em estado de resistência busca novos modos de se relacionar com aquilo que é imposto sobre ele. Seja algo material ou imaterial. Um objeto ou uma circunstância. Um padrão ou um desejo.

Um corpo em performance também busca outros modos de se relacionar. Artisticamente e expressivamente. Um corpo que “deseja” sair de uma condição habitual de existência em direção a outra que o possibilite trafegar por diferentes níveis de percepção e criação de sentido.

O artista da performance seria então, a meu ver, aquele que impõe a si mesmo novos modos de experimentação corporal, criando pontes e reflexões entre a subjetividade e a objetividade. Tentativa de se conectar com o mundo e consigo mesmo de modo mais sensível.

Interessa-me enquanto artista performador, testar meus limites físicos e psicológicos, criando um corpo que resista ao máximo às tensões impostas a ele. Um corpo que alcance outro nível de consciência, mais sensível e aberto às sensações mobilizadoras de produção de sentido para minha própria vida. Que corpo seria esse? Como construí-lo? Como comprehendê-lo?

No livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol.3*, Deleuze e Guattari discorrem a respeito do que eles chamam de *corpo sem órgãos*: um corpo que seria ocupado por intensidades que passam, circulam e promovem construções de planos que

nos constituem enquanto sujeitos em constante processo de subjetivação. Um corpo diferente daquele que conhecemos apenas como um conjunto de órgãos (organismo), mas construído a partir de agenciamentos com o exterior e o interior, a objetividade e a subjetividade, e nunca cessa de vir-a-ser. Segundo os autores:

Um corpo sem órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o corpo sem órgãos não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. (...) O corpo sem órgãos faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatiuum ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p.13).

O que seriam essas intensidades? Acredito que sejam um conjunto de forças sobre as quais construímos constantemente modos de existência, os quais, movidos pelos nossos desejos, determinam o tipo de corpo sem órgãos que teremos. Forças que podem ser geradas, segundo os autores, por encontros de “*eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinematográficos com deslocamento de grupos, migrações*”. (Ibid, p.14)

O corpo sem órgãos, portanto, apresenta-se para nós como uma constante “máquina” de devires, por onde projeto e construo modos de existência por agenciamentos de intensidades, os mais variáveis possíveis. Ora, não seria o corpo do performer um corpo sem órgãos cujas intensidades compreenderiam as sensações oriundas da convergência entre interno e externo? Um corpo que busca, através das intensidades que o atravessam, criar blocos de sensações que possibilitem a criação de planos diversos (estados mentais e corporais) que serão exteriorizados em obra?

O performer criaria, portanto, um corpo sem órgãos, na convergência de sensações e intensidades que se tornam potência mobilizadora para a construção de um estado de arte ou estado de performance.

Para que o corpo saia do seu estado habitual e ingresse nesse outro estado, é necessário que o mesmo seja mobilizado por forças e intensidades que o tornem potente, resistente, corpo-obra. Uma força que pode ser externa ou interna; pode vir de um objeto

ou de outro sujeito ou mesmo do próprio performer. Escolho então o elástico como matéria a ser imposta ao corpo e possível agenciadora de sensações na construção desse “plano de composição”.

Penso o elástico como um “objeto relacional”, no sentido em que a artista Lygia Clark, em finais dos anos 60, utilizou a expressão para designar seus objetos “construídos” e destinados à experimentação direta do/no corpo do espectador-participador. Esses objetos teriam a função de resgatar uma espécie de memória corporal que abriria a subjetividade para uma experimentação imediata de um estado de arte. Suely Rolnik² (1966 in FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1998, p. 456-67) nos coloca que essa memória do corpo a ser reativada com o uso dos objetos relacionais de Lygia não é cronológica, mas cronogenética. Não acessam a memória por regressão e sim, pela reativação de um devir-outro que resgataria a potência criadora da vida, promovendo “*a abertura na subjetividade para um além do humano: o autêntico bicho (o vivo).*” Acerca das pretensões artísticas de Lygia Clark, a autora nos diz que

O que ela quer é criar condições para conquistar ou reconquistar na subjetividade um certo estado no qual seja possível suportar a contingência das formas, desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal e adquirir a liberdade de fazer outras dobras, toda vez que um novo feixe de sensações no bicho assim o exigir. (Ibidem)

Os *objetos relacionais* de Lygia Clark não são obras de arte em seu sentido estrito, mas pontes que instauram entre o corpo e o objeto, a arte. Ou ainda, eles funcionariam como mobilizadores para a construção de um “novo corpo” ou nova possibilidade para o corpo, rompendo com hábitos temporais, corporais, subjetivos, afetivos, cognitivos armazenados na nossa subjetividade.

Penso que romper com essas “forças” e modos “prontos” de existir seja um exercício constante e processual de construir um corpo-sem-órgãos para si, mais sensível e aberto às afecções. Como artista performático, vejo que independentemente da matéria utilizada na execução de uma ação, é preciso que haja um encontro corpo-

² Suely Rolnik é psicoterapeuta, crítica cultural e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo onde é professora titular, coordenadora e participante do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica.

matéria no qual sujeito e objeto se engendrem de modo a construir outro estado corporal preenchido por esse emaranhado de forças. Estado de performance.

Se corpo é o material da performance, o elástico (no caso, o objeto escolhido por mim para o percurso) é a matéria que o mobilizará. Ele prende, segura, testa os limites do corpo e da mente. E se torna corpo à medida que cria intensidades e possibilidades de agenciamento. Corpo-elástico, corpo sem órgãos. Preso ou amarrado ao corpo se torna uma extensão ou mesmo uma espécie de pele ao cobri-lo. Mesmo depois de retirado do corpo, jamais volta a sua condição inicial. Guarda uma espécie de memória de uso. Então penso que o elástico foi “afetado” pelo encontro com o corpo.

Podemos dizer que esse é um encontro (elástico-corpo) de ordem sensível. Encontro gerador de intensidades, as quais possibilitarão a construção de um possível corpo-sem-órgãos/corpo-artista mobilizado a adentrar num “estado de arte” ou estado de performance.

Corpo em trânsito e microperceções

DURAÇÃO 1 – Resistência é a primeira performance feita no mestrado. O trabalho consiste em amarrar elásticos em meu corpo, os quais estão presos em alguma estrutura (pilastra, janela, árvore ou poste) e andar em direção contrária a essa amarração indo de encontro com outra estrutura dura, provocando relações de tensão e equilíbrio entre meu corpo em movimento e o elástico, até alcançar o máximo de resistência física e mental. Esse trabalho “durou” cerca de 60 minutos, sendo que minha intenção é sempre chegar ao máximo do meu limite corporal e mental e superar o tempo decorrido da apresentação anterior.

Por sua vez, ele foi reelaboração de um trabalho anterior; no entanto, me atentei para a questão dos limites do corpo e da resistência que esse corpo conseguiria comportar na proposta. Percebo que em *DURAÇÃO 1 – Resistência* estou explorando o corpo até o limite em que este consegue estar “performando”. A performance foi realizada na praça Said Chacur, Bairro Santa Mônica, Uberlândia (MG) na manhã de 07 de junho de 2014.

DURAÇÃO 1 – Resistência, Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Foto: Paulo Rogério Luciano.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 1 – Resistência, Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Fotos: Paulo Rogério Luciano.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 1 – Resistência, Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Foto: Paulo Rogério Luciano.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.





DURAÇÃO 1 – Resistência, Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Foto: Paulo Rogério Luciano.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 1 – Resistência, Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Foto: Paulo Rogério Luciano.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



Nos primeiros minutos de performance, percebo que o corpo ainda está próximo de sua condição cotidiana sendo suportável a pressão exercida pelo elástico no corpo. Com o passar do tempo, esses elásticos vão sendo retirados e recolocados de maneira aleatória. Há um cansaço físico e mental devido à força exercida na tentativa de manter-me em equilíbrio e marcas são deixadas no corpo causando dor e, impossibilitando manter-me na mesma posição.

Nesse momento, o corpo já está bem distante de sua condição inicial, num outro estado ativado pela tensão corpo-elástico, a qual possibilita a criação de novos modos de expressividade e sensibilidade para esse corpo. Esse é o estado de performance, mantido até que já não resistam às relações propostas pela tensão corpo-elástico. Um corpo sem órgãos foi criado: mais sensível, atento, intenso, mais consciente e expressivo.

Então, o corpo começa a voltar aos poucos à sua condição cotidiana. Esse processo também tem um tempo de duração e não acontece de repente, mas a partir da diminuição da resistência. Como se o corpo estivesse cedendo à pressão imposta a ele. Não posso precisar a duração desses estados.

O filósofo e ensaísta José Gil (2004, p.131) chama de “Zona” esse estado corporal em obra que se difere do corpo em seu estado cotidiano, construído a partir de outra consciência do corpo por meio de “micropерcepções” ou “*pequenas percepções: dos movimentos do corpo, dos movimentos afetivos, cinestésicos, pequenas percepções de espaço e de tempo*”, as quais vão se engendrando ao corpo durante um movimento. Podemos então considerar que as micropерcepções nos atravessam levando-nos a outro tipo de experiência “limiar” entre o consciente e o inconsciente.

Na introdução do livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, José Gil nos diz que:

Pode-se considerar a comunicação artística um fenômeno “não-consciente”, de “osmose” (...) Caracterizemos este “não-consciente” como próprio de “fenômenos de limiar”. Todo o campo das pequenas percepções se apreende, numa primeira aproximação, como fenômeno de limiar. (GIL, 1996, p.11)

E ainda,

Trata-se para além das ciências humanas constituídas, de ir ao encontro da experiência que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente. Eis um primeiro traço paradoxal dessa “experiência”: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de as termos sofrido. (GIL, 1996, p.12-13)

Acerca das micropерcepções, Renato Ferracini³ (2007, p.112-113) diz que elas são “*microvibrações perceptivas e afetivas que recobrem a macro estrutura de uma ação*”, ou seja, elas fazem parte das percepções geradas pelos afetos e não são visíveis, mas subjetivas e englobam a macro-estrutura das percepções visíveis. Entendo essas micropерcepções-como propulsoras de estados corporais e mentais singulares durante a realização de uma performance, levando o corpo do performer a outro espaço e tempo, que não é o mecânico e nem o das “*macropercepções objetivas que habitam o território do tempo-espacío clásico*”. Segundo o autor:

Adentrar nessa zona de micropерcepções é, portanto, adentar em um espaço virtual. Um espaço de infinitos pequenos virtuais perceptivos, que desestabilizam as macropercepções, sejam elas temporais e/ou espaciais. É nesse território virtual das micropерcepções singulares virtuais que o tempo e o espaço se recriam no corpo-subjétil⁴ do performador. É nesse território que o corpo-subjétil pulsa, não de forma cronológica, mas pulsa em um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir. (*Ibid*, p.113)

O elástico imposto sobre o corpo em *DURAÇÃO 1 – Resistência* faz com que esse corpo busque novos modos de agenciamento a partir das sensações e percepções geradas pelo efeito do material no corpo. Um efeito de aprisionamento, tensão, dor e até mesmo respiração comprometida. E são as pequenas percepções que construirão a força e resistência necessárias para a concretização do trabalho.

São percepções subjetivas, invisíveis, produtoras de sensações no corpo. Elas criam sentido por entre e sobre a tensão corpo-elástico, possibilitando a imersão num

³ Renato Ferracini é ator-pesquisador-colaborador integrante do LUME-UNICAMP. É autor dos livros *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* e *Café com Queijo: Corpos em Criação*.

⁴ Ferracini utiliza a expressão *corpo-subjétil* para designar um “corpo em arte” integrado ao corpo cotidiano. Seria uma espécie de corpo inserido num estado cênico entre o cotidiano e o estado de performance.

outro território: o estado de performance. Esse outro território criado compreenderia, então, o estado no qual o corpo se encontra inserido em meio às turbulências geradas pelas micropercepções e macropercepções. Ao adentrá-lo, passa a situar-se num outro espaço-tempo: o da “zona de turbulência” ou “tempo de puro acontecimento” onde o corpo do performer, segundo Ferracini (2007, p.115) “*recria o tempo e o espaço clássico através e por sobre e por debaixo das micropercepções*”. Esse tempo não é linear, nem ficcional, mas está em constante processo de vir-a-ser e se “*materializa no corpo – e por isso torna-se não cronológico*”. Portanto, o tempo torna-se experiência: interno e subjetivo, produzindo diferenças.

Um *plano de composição estética* em que o corpo sai de seu estado cotidiano e se insere num estado de “arte”, com a criação de compostos de sensações a partir das intensidades que agencia.

Estado de performance como devir de um plano de composição estética

Para Deleuze e Guattari (1997, p.213) a arte é “*um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*”. Seria uma composição de possíveis blocos a partir das sensações produzidas no encontro do artista com o mundo e sua experiência sensível: o que ele retira das percepções e afecções no/do encontro. Para os autores,

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. (...) Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos , contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos no universo. (Ibid, p.220)

Os perceptos não são as percepções tal como entendemos no senso comum, nem os afectos simplesmente sentimentos ou afecções. Mas são as sensações retiradas de um encontro sensível com o fenômeno, ou seja, um conjunto de forças que atravessam e ao mesmo tempo são atravessadas pelo sujeito, criando blocos de novas percepções e sentimentos de acordo com a qualidade de afetar e ser afetado que cada sujeito possui.

A experiência sensível no mundo daria ao artista possibilidades de criar um repertório infinito de sensações, que por sua vez, desencadeariam blocos. Estes, a partir

da afetabilidade (entre sujeito e mundo, e vice-versa) e os novos modos de perceber, oriundos dessa relação, constituiriam um vasto material a ser utilizado na construção de um *plano de composição* da ordem da sensação, ou seja, estético. Uma estética que tanto comprehende a sensação como agenciadora e propulsora de planos “possíveis” com os quais se compõe um trabalho de arte, quanto propõe uma aproximação com a vida, por meio de novos olhares e novos sentidos a serem depositados no mundo.

Os perceptos e afectos estariam para as micropercepções assim como o corpo em estado de performance para um possível devir de um plano de composição estética.

Sendo a performance constituída de um estado que se relaciona com as sensações oriundas da experiência do corpo com e no mundo, podemos entender que, enquanto uma linguagem artística, o performer constrói seu *plano de composição* a partir desses atravessamentos/agenciamentos de estados, sensações e intensidades.

Em *DURAÇÃO 1 – Resistência*, construo esse plano de composição de ordem estética a partir das relações estabelecidas pela tensão do elástico em meu corpo e sensações produzidas pelas pequenas percepções retiradas: do “aprisionamento”, da pressão exercida sobre o corpo, dos limites físicos impostos pela impossibilidade de seguir adiante, do cansaço físico-mental em buscar posições de equilíbrio, do desconforto, do desejo de superar meus limites e uma infinidade de outros afectos e perceptos que buscam “passagem”.

A performance é a própria sensação. O corpo, quem as revela. Ele é matéria a ser trabalhada pelos afectos e perceptos. O plano constitui o estado. E o bloco de sensações, a performance. Um *plano de composição estética* que está sempre se fazendo e refazendo, como o próprio sujeito, em constante devir.

Múltiplas micro e macropercepções gerando zonas de turbulências. Inúmeros agenciamentos de perceptos e afectos. Uma infinidade de possíveis que tornam o estado de performance, a possível junção de várias sensações. Um exercício de pura experimentação de intensidades, a partir do método com que cada artista “inventará” ou construirá o seu corpo sem órgãos. Pois a arte, como nos afirmou Deleuze e Guattari, é um puro ser de sensações e tem como objetivo: “arrancar o percepto das percepções dos objetos e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como

passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.217)

Portanto, se a arte é um bloco de sensações autônomo e independente do seu criador (pois conserva e se conserva em si), o artista não é mais do que um pesquisador e inventor de métodos sensíveis e intensivos, a partir dos quais erguerá o seu *plano de composição estética*. Um bloco de sensações que será depositado no mundo, sob a forma de novas possibilidades de olhares, vivências, sensibilidades, subjetivações, enfim, um repertório infinito de devires, com os quais poderemos criar corpos mais intensivos e libertos dos modelos institucionalizados fornecidos pelo meio.

Um corpo como processo constante de criação, criador de um *estado performático* da própria vida. Assim, mais uma vez nos retorna a prerrogativa incansavelmente difundida pela arte contemporânea desde a década de 60: aproximar a arte da vida.

É no *ato de resistir* querecio o meu corpo, traço um plano, aprendo a ocupar um novo espaço-tempo, estabeleço novos modos de relacionar-me com o interno e o externo, acesso outro nível de consciência e sensações. Construo blocos, sentidos. Sinto-me mobilizado a...



Objetos utilizados na performance *DURAÇÃO 2 – Potência*, 2014. Foto: Daniel Noronha.
Arquivo do artista.

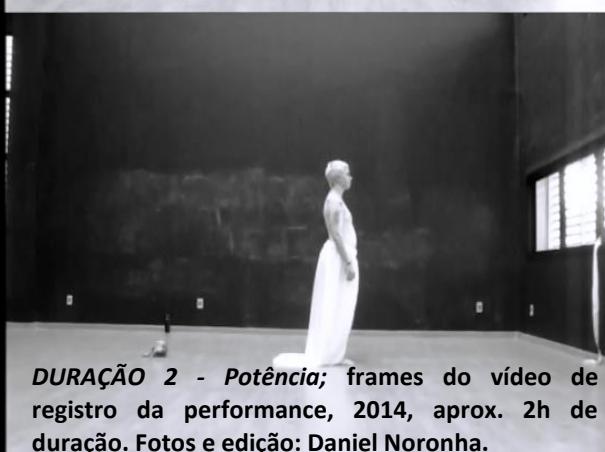
DURAÇÃO 2 – Potência

Pressupostos para um corpo potente

A performance *DURAÇÃO 2 – Potência* comprehende um espaço delimitado pela distância de um elástico amarrado em alguma estrutura e o limite em que este pode ser esticado; uma pedra depositada no chão posicionada frente à amarração, numa distância que comprehende o elástico esticado até o seu limite; um gravador que faz os registros sonoros da ação. Gravador, elástico e pedra são considerados como “objetos relacionais” ou mobilizadores na performance; o corpo é tido como provedor das ações nesse espaço; Há, ainda, um programa de ações que consiste em:

- 1 – Ligar o gravador e colocá-lo no chão próximo ao elástico amarrado;
- 2 – Esticar o elástico até o seu limite;
- 3 – Soltar o elástico após 1 minuto;
- 4 – Após 15 segundos, andar até o elástico e esticá-lo até o seu limite novamente;
- 5 – repetir as ações 2, 3 e 4 por mais quatro vezes;
- 6 – andar até o elástico, desligar o gravador e colocar o elástico no pescoço;
- 7 – Com o elástico no pescoço e o gravador em mãos, andar metade do trajeto e, parado, voltar o registro da gravação.
- 8 – Seguir até o limite do elástico, colocar o gravador para reproduzir o som registrado e depositá-lo no chão;
- 9 – segurar a pedra, de tal forma que o corpo fique em posição diagonal com relação ao chão e o elástico. Manter essa posição por 5 minutos.
- 10 – Colocar a pedra no chão; retirar o elástico do pescoço, esticando-o até o seu limite; soltá-lo após 1 minuto.
- 11 – Após 15 segundos, desligar o gravador e, com o mesmo em mãos, andar até o elástico, colocando-o novamente no chão próximo ao elástico.
- 12 – repetir todas as ações novamente.

*Esses dois blocos de ações são repetidos diversas vezes, de modo a criar serições e durações diferentes oriundas do estado de performance.



DURAÇÃO 2 - Potência; frames do vídeo de registro da performance, 2014, aprox. 2h de duração. Fotos e edição: Daniel Noronha.

As ações são repetidas sequencialmente como modos de acessar um “estado de performance” que permita o corpo transitar, após algum tempo, por todas as ações aleatoriamente sem perder sua intensidade e potência, produzindo seriações a partir das diferenças oriundas do processo. A repetição, nesse caso, se torna a chave fundamental para a concretização do trabalho, na medida em que é a condutora e possibilitadora do estado de performance. Esse trabalho vem sendo “experimentado” e filmado diversas vezes em sala reservada para experimentações corporais e tem uma duração de aproximadamente 2h, salientando que o meu objetivo é sempre ultrapassar o tempo decorrido da apresentação anterior.

Com relação aos objetos utilizados na performance, estes são espécies de “objetos relacionais” que promoverão agenciamentos no encontro com o corpo, entendido aqui como corpo-sem-órgãos (ambas expressões apresentadas no capítulo anterior).

Aprecio também a terminologia “*Transitory Objects*”, utilizada pela artista sérvia Marina Abramovic⁵ para designar seus objetos criados para o uso humano, com o objetivo de promover uma experiência “performática” com o público. Eles facilitariam uma possível entrada num outro nível de consciência mental e corporal, preparando o espectador para assistir uma performance de longa duração, além de promover conexões com percepções mais sensíveis. Em texto que acompanha o livreto informativo da exposição retrospectiva “*TERRA COMUNAL – Marina Abramovic + MAI*” realizada no SESC-Pompéia em abril de 2015, acerca dos *Transitory Objects*, nos é informado que:

Os Transitory Objects for Human Use servem para conectar o público com a experiência de Marina Abramovic e sua prática em performances de longa duração. Ao fornecer um foco para a meditação, esses objetos levam os visitantes ao cerne da prática da artista: concentração e transcendência. As obras são fortemente ligadas à crença de Abramovic no poder que esses objetos possuem de promover autocura e empoderar corpo e mente. (TERRA COMUNAL – Marina Abramovic + MAI, 2015)

⁵ Marina Abramovic é um dos principais expoentes da arte da performance, sendo dos poucos artistas que na atualidade continuam realizando trabalhos na linguagem. Suas performances sempre se caracterizaram por levar o corpo ao máximo de seus limites, infligindo-lhe mutilações e estados limites de resistência física e mental. É uma referência primordial para a pesquisa em questão, e será abordada de modo mais detalhado nos capítulos que se seguem, a partir da discussão acerca do tema “performance e tempo”.

Transitory Objects for Human Use, criados por Marina Abramovic.





Objetos utilizados em *DURAÇÃO 2 – Potência*. Foto: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

Embora a artista os tenha criado para uma experiência com o público, os objetos transitórios surgiram a partir da sua própria investigação de modos facilitadores ou possibilitadores de conectar o corpo a outro estado de experiência corporal-mental. Modos de preparar o corpo-artista para apresentação de uma performance e utilizados, inclusive, em alguns dos workshops promovidos pela artista destinados a artistas que estejam se adentrando nos domínios da linguagem da performance.

No caso de *DURAÇÃO 2 – Potência*, utilizei uma pedra, um gravador e novamente o elástico, como matérias mobilizadoras para o corpo em vias de acessar o estado de performance. O elástico se mantém nesse segundo trabalho e acaba se tornando um elemento chave no processo de criação, dada a integração e sensação imediata promovida pelo uso deste no/com o corpo. Na busca em alcançar estados limites de resistência física e mental, o elástico compreende agenciamentos que exigem do corpo, além de resistência, a criação de uma “força” ou potência capaz de intensificar e sustentar o corpo em obra.

A pedra que utilizei é uma formação rochosa fossilizada que apresenta ainda em sua estrutura, marcas do processo de transição entre sua constituição natural (madeira) e o “devir” ao qual não cessa de se dirigir, ou seja, o estado rochoso propriamente dito. Esse aspecto transitório que a pedra traz em si, analisado “microperceptivelmente” (ou seja, através das pequenas percepções), sugere que ela seja dotada de uma energia “vital”, processual ou mesmo de transitoriedade. Energia que pode ser empregada ao corpo que a segura, potencializando e “recarregando-o”. Do mesmo modo como os objetos transitórios são pensados por Abramovic, vejo nesse fóssil a possibilidade de conectar-me com forças “ancestrais”, retirando desse encontro, a energia necessária para a manutenção do estado de performance.

Com relação ao gravador, nesse momento foi utilizado como mobilizador para o corpo, registrando e reproduzindo os sons oriundos das ações de esticar o elástico e soltá-lo. O som registrado e posteriormente reproduzido foi pensado para ser mais um elemento da repetição, que retorna atualizado pela gravação. Isso acabou gerando reflexões acerca do tema *virtual x atual*, que foi utilizado intencionalmente nas experimentações seguintes e será levantado, em termos conceituais. O que importa

nesse momento é entendermos que todos esses objetos, inclusive o som⁶, servem como “ponte” entre um estado corporal cotidiano, que vai cedendo lugar a um “estado de arte”. Este se emerge do exercício da repetição; esta é como propulsora de uma “força” ou potência construída pelo corpo, que por sua vez, gera obra.

Vale ressaltar que o próprio corpo acaba se tornando um objeto relacional, visto que o mesmo, no engendramento com os objetos, acaba formando um só corpo (corpo-elástico, corpo-elástico-pedra, corpo-elástico-pedra, gravador, e assim por diante) que pode ser entendido como o corpo-sem-órgãos de Deleuze e Guattari, explorado no capítulo anterior. Do mesmo modo, podemos considerar a árvore em *DURAÇÃO 1 – Resistência*, mais uma extensão do corpo (e com isso, também um objeto relacional), na medida em que “se incorpora” à ação, construindo um possível “esboço” do estado de performance a ser apresentado materialmente e visivelmente durante a execução das ações⁷.

A própria palavra “potência” já aponta para o significado de “força”. Vejo uma expressão-chave nessa performance que é “construção de uma força”. A construção do estado de performance. Em *DURAÇÃO 1 – Resistência*, existe um corpo que sai do cotidiano e entra em obra. Aqui, a questão se aprofunda, pois, esse estado passa a ser mais explorado enquanto estado de performance “construído”. O corpo “entende” que ele não acontece ao acaso, mas precisa ser alcançado. Tem-se o intuito de pensar como ele é constituído. O que é esse estado? Como o corpo constrói uma força, uma potência, a qual lhe permite situar e manter-se em um estado de performance ou de corpo em obra? Como esse outro corpo pode “durar”?

⁶ O som se torna matéria na medida em que se integra à ação e ao próprio corpo que mobiliza assim como o elástico se torna parte do corpo a partir dos agenciamentos que constrói com ele. Podemos também utilizar da ideia de que “a voz é uma escultura” nas ações do artista Joseph Beuys, para pensarmos que o som que se projeta no espaço, assim como as coisas, também ocupam esse espaço, têm intensidade, expressividade, potência e comportam características tridimensionais escultóricas como volume, densidade, extensão e altura.

⁷ Todos esses “objetos” nada mais são do que a construção expressiva e intensiva do estado de performance numa dada expansão corporal. Esse aspecto do corpo em expansão no espaço será abordado de modo específico no capítulo que se segue quando tratará da questão do espaço da performance enquanto construção de territorialidades.

Repetição, Minimalismo e Performance

Repetição é uma das palavras-chave que o movimento minimalista empregou em seu projeto artístico e teórico. Ela “garantia” o modo de tornar mais simples e visível, o processo de construção do trabalho assim como permitir um controle serial maior sobre a produção. Através da exploração de padrões, a criação de seriações, o uso predominante de formas geométricas (principalmente o cubo), a busca pela forma mais simples e o uso de materiais industriais em suas formas originais, os artistas minimalistas impunham seus objetos como formas a serem apreendidas de modo imediato, por aquilo que eram em si mesmos, retirando deles qualquer ligação com a representação.

O projeto minimalista, segundo Georges Didi-Huberman⁸ (1998, p.50) no livro *O que vemos, o que nos olha*, visava “eliminar toda ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são”. Assim como eliminar todo detalhe (impondo objetos compreendidos como totalidades), toda temporalidade e qualquer jogo de significações. Ou seja, uma arte que (ibid, p.59) “se desenvolve fortemente como um anti-expressionismo, um anti-psicologismo, uma crítica da interioridade”, na qual o que vemos é apenas o que vemos.

Acerca da obra do escultor Donald Judd, o autor diz:

Diante do volume de Judd, você não terá outra coisa a ver senão sua própria volumetria, sua natureza de paralelepípedo que nada mais representa senão ele mesmo através da percepção imediata e irrefutável, de sua natureza de paralelepípedo. (Ibid, p. 56)

Temos, portanto, objetos a serem vistos imediatamente, em sua estabilidade, obtida na maioria das vezes, por uma dada repetição e seriação.

As obras minimalistas possuíam conteúdo artístico e composicional mínimo. Na performance, o Minimalismo aparece na década de 60 quando dançarinos como Simone Forti e Yvone Rainer, buscavam incorporar a repetição juntamente com movimentos

⁸ Georges Didi-Huberman é filósofo, historiador e crítico de arte. Sua obra é de grande relevância no campo das artes visto que opera entre vários saberes (história, psicanálise, filosofia, entre outros) a fim de construir um discurso caracterizado pela concepção de um tempo histórico anacrônico composto de temporalidades impuras e dialéticas.

“mínimos” do corpo na construção de seus trabalhos. Havia um forte interesse no caráter objetual do corpo em relação ao espaço.

A historiadora e crítica Roselee Goldberg no livro *A arte da performance* nos informa que, no prefácio do artigo *A mente é um músculo*, escrito em 1966 por Yvone Rainer, a dançarina mencionava uma estreita relação entre aspectos da escultura minimalista e a dança contemporânea, onde :

(...) os objetos dos escultores minimalistas – por exemplo, “o papel da mão do artista”, “simplicidade”, “literalidade”, “criação fabril” – ofereciam um interessante contraste ao “fraseado”, à “ação singular”, ao “evento ou tom”, à “atividade dirigida” ou ao movimento “encontrado”, todos eles elementos que caracterizam o trabalho dos bailarinos. Na verdade, Rainer sublinhava a qualidade objetal do corpo do bailarino ao afirmar que desejava usar o corpo “de modo que se pudesse mexer com ele como se fosse um objeto que se pega e leva, o que terminaria por conferir permutabilidade a objetos e corpos”.
(GOLDBERG, 2006, p.133)

O próprio escultor Robert Morris, um dos principais expoentes do movimento minimalista, contou com a colaboração de dançarinos (inclusive Yvone Rainer) para manipularem diversos de seus objetos escultóricos em performances, nas quais, inclusive participou como “performer”. Esses objetos, segundo Goldberg (Ibid, p.132), utilizando do próprio depoimento de Morris, “tornaram-se para ele um meio de ‘concentrar-me num conjunto de problemas específicos que remetiam ao tempo, ao espaço, a formas alternativas de unidade etc.’” além de enfatizarem a “coexistência dos elementos estáticos e móveis dos objetos”.

Goldberg também nos faz uma descrição interessante da performance *Lugar*, de Robert Morris, apresentada pela primeira vez em 1965 com a participação de Carolee Schneemann:

(...) o espaço era “reduzido ao contexto” (...), imobilizando-o em sua máxima “frontalidade” por meio de uma série de painéis brancos que formavam uma estrutura espacial triangular. Vestido de branco e usando uma máscara de borracha criada por Jasper Johns de modo que reproduzisse exatamente os traços de seu rosto, Morris manipulava

o volume do espaço ao colocar os painéis em posições diferentes. Ao fazê-lo, revelava uma mulher nua reclinada sobre um divã, na mesma pose de Olímpia de Manet; ignorando a majestosa figura e ao som de um serrote e de um martelo usados em algumas das pranchas do painel, ele continuava a arrumá-los, deixando implícita a relação entre os volumes da figura estática e aqueles criados pelas pranchas móveis. (GOLDBERG, 2006, p.132-33)

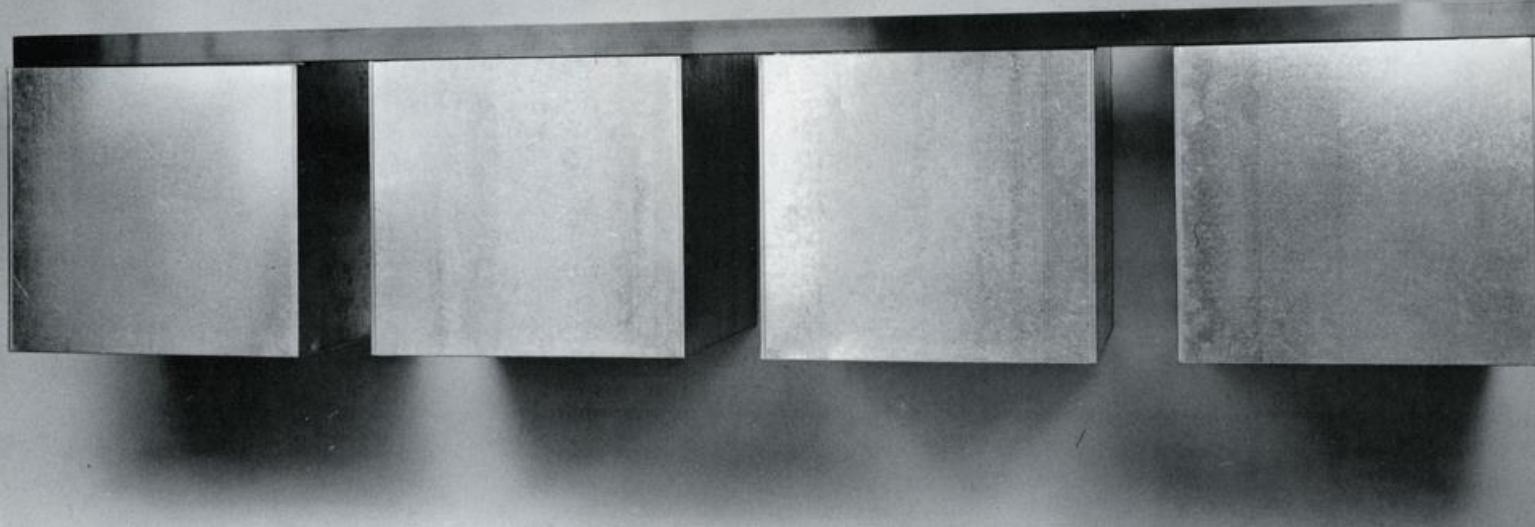
Percebo como a redução dos movimentos corporais a gestos simples, rígidos ou “duros”, retira toda possibilidade de dramatização ou construção de um enredo emocional ou expressionista tanto para o corpo, quanto para a própria performance. Os corpos dos performers se colocam como objetos na medida em que experimentam o espaço conservando-se como elementos estáticos, salvo as movimentações pontuais (que trazem em si uma questão de repetição e movimentação corporal mínima) na manipulação dos objetos.

Nesse trabalho vejo a importância do “lugar” como elemento da performance (o próprio nome, *Lugar*, da performance já aponta essa questão). Ele é parte do efeito, é fator a determinar os acontecimentos. É construído para ser ocupado pelos corpos dos performers. Considero-o uma espécie de reinvenção “espaço-temporal” a ser “preenchido” pelo estado de performance dos dois artistas. Dentro do espaço, o acontecimento, a arte. Fora dele, a existência cotidiana.

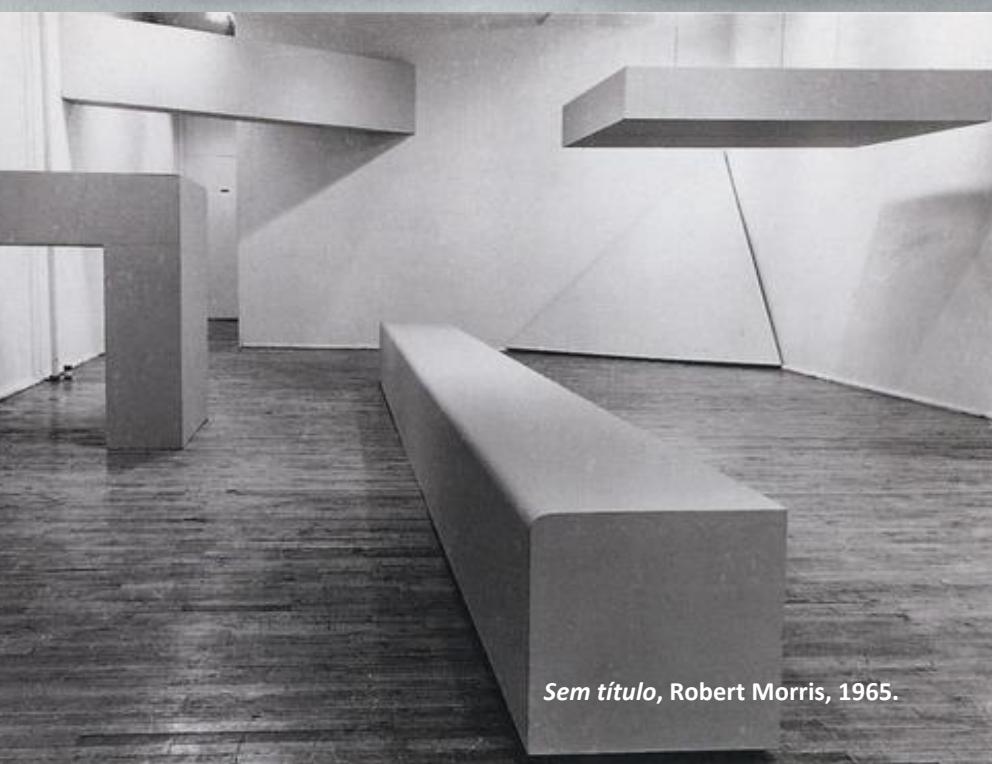
Com isso os artistas criam seus possíveis “corpos-sem-órgãos”. Carolee Schneemann “encarna” o personagem de Olímpia, criando um quadro que se torna “vivo” à medida que Robert Morris manipula os blocos ou possíveis “esculturas”, modificando por diversas vezes a configuração do espaço. Parecem-me que as ações pontuais de Morris são um tipo de recurso “potencializador” e mantenedor do estado corporal de ambos, que a obra exigia.

Talvez Morris estivesse já antecipando uma problemática cara ao Minimalismo, inclusive ponto-chave de discussão no livro *O que vemos, o que nos olha* de Didi-Huberman, de que haveria algo mais em uma obra de arte do que simplesmente aquilo que nos é dado visualmente. Penso que essa espécie de “quadro-vivo” coloca em xeque vários dos pressupostos minimalistas, a começar pelo próprio corpo humano que não se comporta como um objeto. Possíveis expressões, mudanças de posições, respirações,

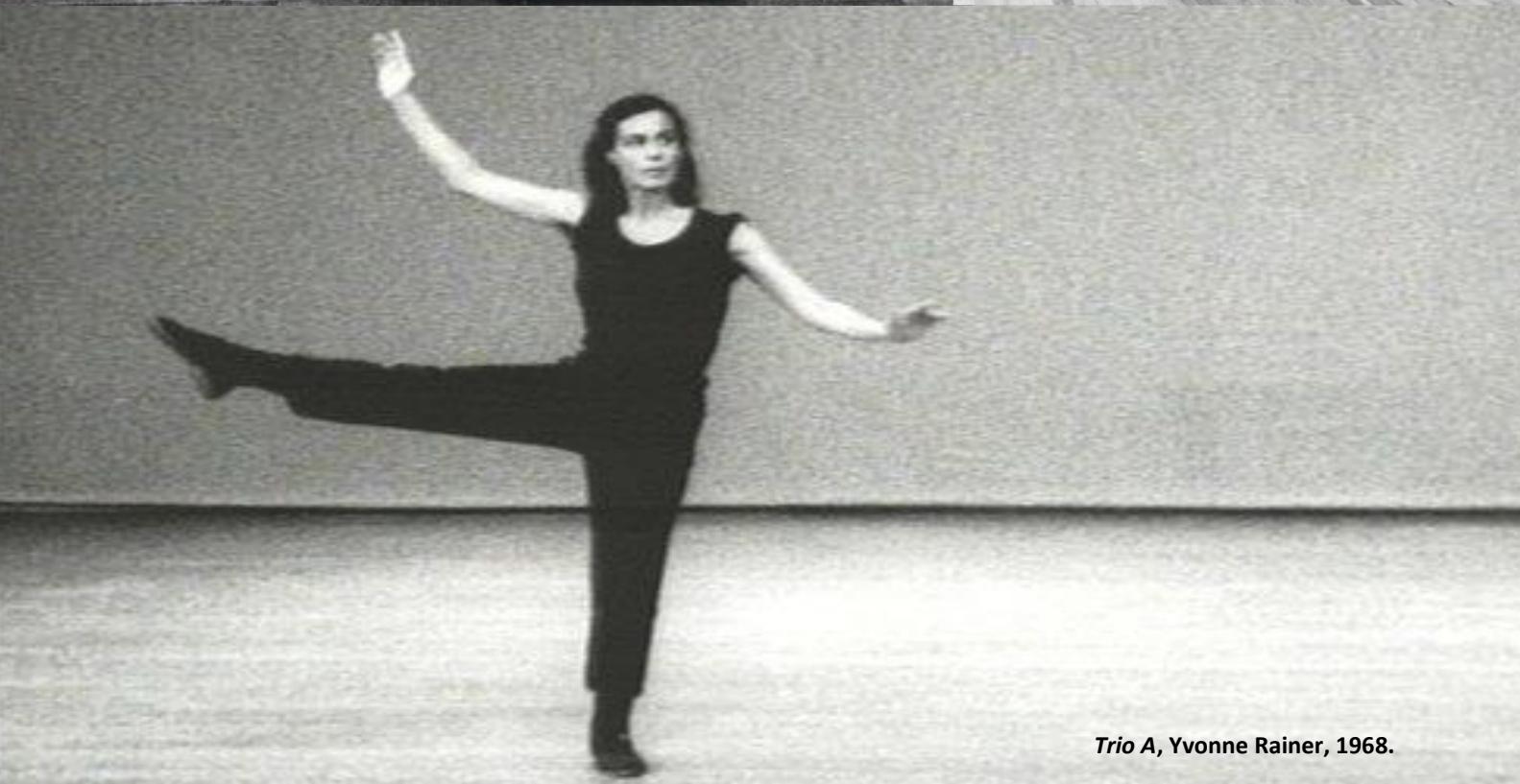
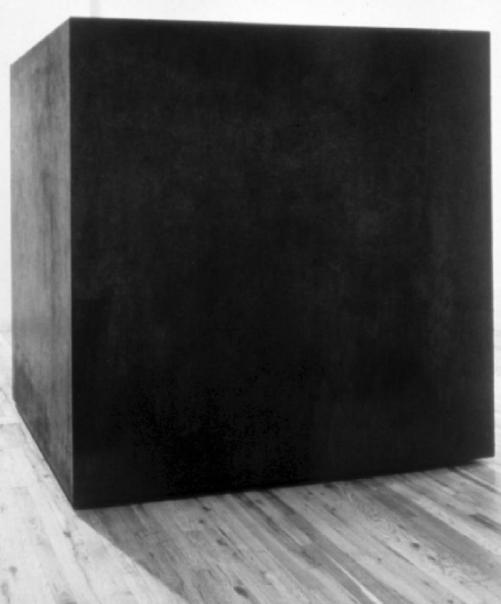
Sem título, Donald Judd, 1965.



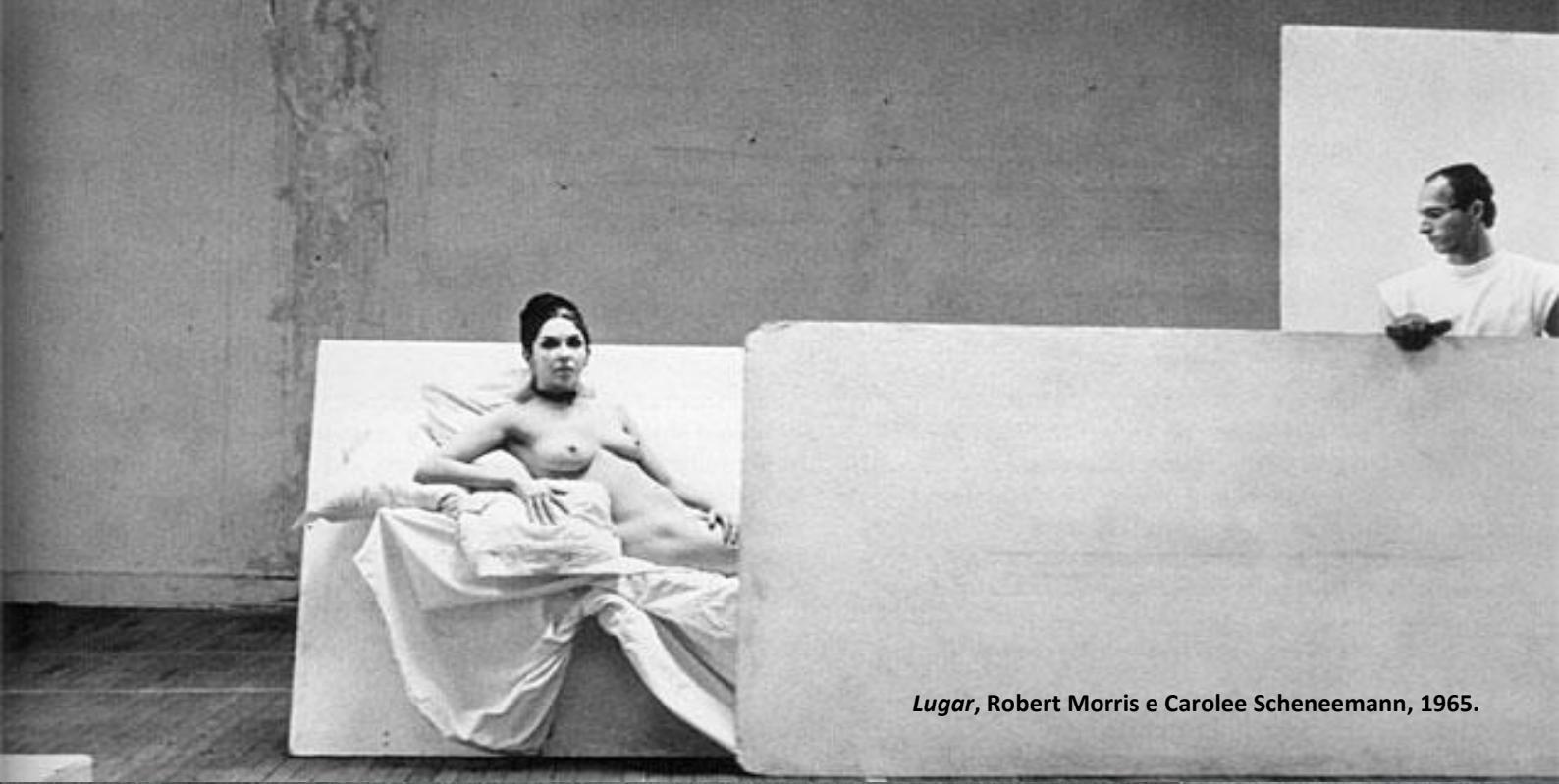
Morte, Tony Smith, 1962.



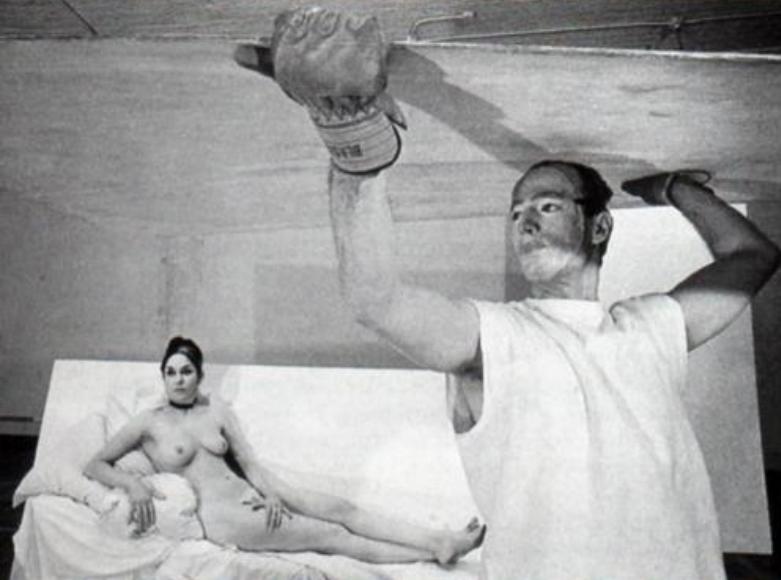
Sem título, Robert Morris, 1965.



Trio A, Yvonne Rainer, 1968.



Lugar, Robert Morris e Carolee Schneemann, 1965.



cansaço, todos gerados no encontro entre o dentro e o fora, a subjetividade e a objetividade.

Didi-Huberman trabalhará em cima da premissa de que há algo entre o sujeito e o objeto, promovendo uma cisão (e ao mesmo tempo, uma aproximação) do olhar entre aquilo que vejo e o que me olha a partir do que vejo. Uma relação onde o objeto artístico por mais simples que seja, carrega em si algo mais do que sua visualidade externa, o que por sua vez, nos olha. Objeto se torna uma espécie de sujeito face ao espectador e propõe uma relação intersubjetiva (a especificidade sai do objeto para a relação).

Segundo o autor:

(...) o vocabulário da especificidade de certo modo se deslocou do objeto para a relação (*specific relation*): trata-se aqui da relação entre o objeto e seu lugar, mas como o lugar abriga o encontro de objetos e sujeitos, essa relação pode igualmente caracterizar uma dialética intersubjetiva. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 66)

O autor afirma que o projeto minimalista se “contradisse” na medida em que o mesmo negou a possibilidade de uma relação fenomenológica entre sujeito e objeto. Ainda assim, reconhece que alguns artistas como Robert Morris, acabaram admitindo o caráter fenomenológico da experiência subjetiva que suas esculturas engendravam, por mais específicas que fossem. Outro exemplo que o autor traz é Tony Smith. Embora o artista não estivesse preocupado com a objetividade e/ou subjetividade da obra de arte, seus cubos negros servem como referência à Didi-Huberman para delinear sua tese onde, por mais simples que seja um objeto, ele nos suscita algo do imaginário e da memória.

Tanto num objeto quanto num trabalho com o corpo que adotem os pressupostos minimalistas em sua construção, percebemos que a mais simples imagem não é tão simples. Ela é portadora de uma dialética entre aquilo que nos apresenta como visualidade e o que desperta enquanto invisibilidade imagética. Por mais “minimal” e repetitivo um objeto ou uma seriação de ações numa proposta performática nos apresentem visualmente, existem nuances que escapam (e creio que na performance, por se apresentar diretamente através do corpo humano, isso seja mais claro ainda) e nos fazem perder nossas certezas, nos desestabilizam, nos esvaziam. Uma produção de diferenças, como diria o filósofo Deleuze, a partir da repetição. Algo me escapa naquilo

que vejo e opero, instigando-me uma operação imaginativa, existencial, as quais criam novos arranjos espaciais e temporais... Onde somos olhados por esse esvaziamento.

Portanto, a subjetividade e as marcas de experiência de vida que trazemos, vão dar “sentido” ao que vemos e fazemos. Não há como ser neutro diante do objeto, e consequentemente da arte. Nesse encontro com a arte, seja com objeto (encontro do público com o objeto artístico) ou o “ato” (nesse caso, o encontro do performer com os objetos com os quais se relaciona na obra), elaboramos uma ficção do tempo a partir da nossa memória. Não a memória cronológica, mas a memória da experiência no mundo. Algo do campo da visibilidade que atravessa o sujeito, direcionando-o ao “invisível” cerne da sua subjetividade. Uma relação instável que oscila e inquieta a própria existência do sujeito e não só o objeto. Nas palavras de Didi-Huberman, *“repor em jogo perpétuo e vivo a perda”*. Um jogo entre o próximo e o distante, o visível e o invisível. A repetição e a diferença.

Penso que o movimento minimalista seja uma aproximação interessante para pensarmos a questão da repetição no processo de construção de *DURAÇÃO 2 – Potência*. Pois, na busca da repetição do mesmo e na ideia de produção em série, acaba por questionar-se a si próprio, exteriorizando talvez, ainda mais explicitamente, a diferença que decorre do encontro “daquilo que vejo com o que me olha naquilo que vejo”. No caso da performance, acrescento: *“daquilo que vejo e opero com o que me olha e me atravessa naquilo que vejo e experimento.”*

Estado de performance, repetição e produção de diferença

Utilizo a repetição e uma considerável extensão temporal como modos de se fazer o trânsito entre o corpo cotidiano e o corpo em obra, ou seja, modos de possibilitar a entrada do corpo na “zona de turbulência” ou estado de performance. Repetir um programa de ações por várias vezes torna-se um método possível para o processo de construção do estado performático.

Existem vários modos pelos quais a repetição pode ser dada. Para além da repetição dos procedimentos que constituem o roteiro das ações, está a própria questão da repetição das extensões temporais no decorrer do processo de criação e apresentação

de uma performance. Repetições de ações por um longo período de tempo, por exemplo, além de constituírem um roteiro para uma performance, também permitem ao artista “passar” por variados estados corporais e mentais. Ao experienciá-los, o corpo aprende a ocupar melhor esse novo espaço-tempo, tendo o performer, uma maior consciência de si e de seu instrumento de trabalho, ou seja, seu corpo.

À medida que os procedimentos ou ações estabelecidos para a performance DURAÇÃO 2 – Potência são executados, agregam-se de maneira tão intensa ao corpo que possibilitam a produção de diferentes seriaçãoes. Elas são agenciamentos feitos a partir das sensações decorrentes das pequenas percepções de movimentos do corpo durante a ação: respiração, imobilidade, peso da pedra dispendendo das mãos, o trajeto incessante de ir e vir percorrido em linha reta, dentre outros.

O corpo humano não é uma máquina, tampouco pode ser programado para executar ações idênticas. Somos seres dotados de subjetividade, o que nos difere “ainda” dos computadores e máquinas industriais, sendo, por isso mesmo, produtores constantes de diferenças e modos de ser e estar no espaço. Para Gilles Deleuze (2006, p.49), existem dois tipos de repetição: a repetição do mesmo que “*se aplica pela identidade do conceito ou da representação*” e outra repetição “*que comprehende a diferença*” e se “*desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos*”. Assim, há uma repetição que corresponde àquilo que já é atual, e outra que está em vias de atualizar-se a partir dos agenciamentos oriundos da subjetividade.

Acerca do artista e da obra de arte, Deleuze nos diz que:

(...) uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico... Mas na realidade o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; cada vez ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico de construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso será conjurado no efeito total. (*Ibid*, p. 44)

Desse modo, o que se repete nunca será igual, pois sempre sofrerá interferências da subjetividade. Interessa-me pensar a repetição como produtora de diferenças e não apenas como mera reprodução de partituras corporais constituindo um roteiro,

entendendo que ela introduz um princípio dinâmico, o qual inclui a subjetividade do artista performador.

O performer está sempre em processo de “encarnar” diferenças, termo utilizado por Suely Rolnik (1992, p.7) para definir o *“mergulho no invisível das sensações e de sua atualização em alguma forma de expressão a ser criada”*. Ele cria novas possibilidades corporais além do fato de que a produção de diferenças a partir de um roteiro em que a repetição de ações está presente, para além dos elementos macroperceptíveis, serve como sustentação do estado de performance.

Segundo Patrícia Franca⁹, a repetição no processo de criação nos leva a uma percepção mais profunda de nós mesmos e da realidade que nos cerca:

Ela (a repetição) implica o desejo ou a pulsão do fazer. Se pensarmos que essa experiência pode suspender, pouco a pouco, o modo de existência e de consciência que se instituiu no nosso fazer artístico, podemos então afirmar que o que se encadeia é o trabalho da repetição que nos leva a uma percepção de uma realidade bem mais ampla. (FRANCA, 2004, p.54)

Assim, a repetição pode levar o artista à recriação do espaço-tempo em que está inserido. Na performance, esse tempo, como já foi dito anteriormente, não é o cronológico, mas interno e subjetivo em constante movimento de vir-a-ser. Nele, estão contidas múltiplas durações ou extensões temporais, ou seja, vários estados pelos quais o corpo passa quando adentra o espaço performático.

A questão do conceito de *duração* será aprofundada mais adiante, no capítulo DURAÇÃO 3- Territórios, onde discutirei de modo mais específico a imersão do corpo num novo espaço-tempo ou território a partir do estado de performance e sua relação com o tempo cronológico.

Cabe entendermos para o momento, que cada etapa ou estado pelo qual o corpo passa durante uma performance comprehende um estado mental e corporal que produz diferenças, sendo esses, momentos decisivos para o artista acessar o estado de performance. Essas diferenças de estados produzidas são variáveis e não contêm momentos definidos para elas durante o percurso. Nem mesmo durações exatas de tempo, sendo que uma performance de 5 minutos pode conter tantas variações de

⁹ Patrícia Franca é Artista visual, pesquisadora e docente da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte.

estados corporais quanto forem possíveis como uma performance de 40 ou 60 minutos, 2 ou 8 horas.

Diante de uma performance na qual a repetição seja constituinte de um roteiro de ações a serem executadas consecutivamente, podemos considerá-la como instauradora de “diferenças” para além da visualidade corporal do performer?

Já sabemos que as micropercepções estão para o campo da invisibilidade assim como as macropercepções para o da visibilidade. A repetição das ações executadas em *DURAÇÃO 2 – Potência*, nos primeiros momentos de apresentação, torna visível o processo de construção do trabalho (enquanto imagem constituída pelo corpo e os objetos utilizados). Mas, se a entendermos como instauradora de diferenças, a visualidade das ações se torna apenas um dos aspectos da performance. Mesmo porque essa visualidade é recortada e atravessada pela diferença. O corpo não é uma máquina de reprodução de movimentos e carrega em si um devir constante empreendido pela subjetividade em constante processo de convergência com a objetividade. Assim, seria impossível um corpo reproduzir o mesmo movimento ou manter a mesma posição no espaço.

A repetição em *DURAÇÃO 2 – Potência*, portanto, é um modo operacional no qual o corpo executa um roteiro de ações por diversas vezes, criando seriações, nas quais se torna visível a repetição dos movimentos assim como as diferenças oriundas do processo. Essas diferenças se apresentam, a partir do momento em que o corpo cria variados agenciamentos entre as ações, “burlando” a sequência proposta pelo roteiro. São justamente esses momentos que me interessam como artista-pesquisador. Entender como o corpo utiliza a repetição como produção do novo. Um novo como fissura de um sistema já dado pronto, o qual coloca em cheque a suposta ideologia da repetição como “reprodução” do mesmo.

Em um dado momento, essas repetições começam a produzir diferenças a partir das convergências entre visível e invisível, interior e exterior. Algo além daquilo que está posto pela objetividade, como por exemplo: o cansaço físico e mental, as micropercepções e sensações geradas pelos múltiplos agenciamentos oriundos do encontro entre performer e elástico, performer e pedra, performer e som, performer e

público etc. Variações que ocorrem a partir de agenciamentos constantes do que se repete, ou seja, oriundos de dentro, da própria estrutura e da essência do que se repete.

Visualmente temos os objetos (elástico, pedra, gravador), o corpo e as ações executadas. Eles são visivelmente verificáveis assim como as seriações criadas a partir das ações. Entendo que todos esses objetos utilizados em minhas experimentações sejam mais do que simples acessórios ou elementos funcionais. É certo que guardam uma visualidade, um peso e se comportam como elementos atuantes em um espaço de composição (não apenas no meu plano de composição enquanto artista, mas no plano que a performance dá a ver). Por outro lado, também assumem função estética, fora de seu uso cotidiano e acabam adquirindo uma espécie de “presença” e movimentos próprios, seja como instauração imagética de sentidos, como ponto de marcação de “lugares” (no caso a pedra e o gravador), ou mesmo para onde apontamos o olhar.

A performance poderia ser entendida então como uma junção entre o que vemos e apreendemos no espaço-tempo real com as imagens mentais que constituem o nosso imaginário, coletivo e individual. O encontro entre macro e micropercepções compreende um “entre” capaz de gerar potência e intensidade na construção de um novo espaço-tempo, recoberto por diferenças cuja intensidade se faz na experiência.

Existiria, portanto, em *DURAÇÃO 2 – Potência*, um “entre” suscitado pelo estado de performance, ou seja, pelas diferenças que “escapam” durante a execução do programa de ações propostas, e consequentemente sua repetição por um longo período de tempo. Repetição que transgride a dimensão do tempo-espacoe produz outro tipo de ordem. Produz deslocamentos e agenciamentos, os quais culminarão em múltiplas seriações, preservando a sua essência. Multiplicidade que permite ao corpo construir um estado de performance entre a visualidade e a invisibilidade, a repetição e diferença.



DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Frame de vídeo. Edição:
Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 3 – Territórios

O espaço da performance e a construção de territorialidades

Pois que o corpo adentra o estado de performance e “*aprende a ocupar um espaço*”. Ele cria territórios. Não só territórios físicos, visíveis, mas territórios de sensações e intensidades, construídas “com” e “pelo” estado de performance. O corpo se expande para o externo, desdobra-se e integra o novo “habitat” criado. Demarcação visível e invisível das territorialidades instauradas.

Invisibilidade de agenciamentos entre perceptos e afectos transmutando-se em sensações. Visibilidade denunciada pelos vestígios da zona de turbulência: o espaço ocupado pelo estado de performance. Uma possibilidade de demarcação visível a partir das intensidades geradas pelas micropercepções na execução da ação.

Tenho cinco rolos de elástico de 25 metros de comprimento cada, com os quais enrolo meu corpo. Cria-se uma tensão entre corpo-elástico, visto que o elástico aperta o corpo, o marca, o demarca. Essa ação já representa a construção de uma primeira possibilidade de território, onde o próprio corpo está sendo demarcado. Este corpo que por si só, dada a “força” de sua “presença”, já demarca também um possível espaço da performance. Espaço que se expande à medida que a tensão promovida pelo elástico no corpo libera a ação de seu desenrolar. Então, ao desenrolar-se, o elástico vai caindo no chão, esboçando, desenhando um território. Ao mesmo tempo em que caminho pelo espaço possibilitando a formação de um desenho no chão com o elástico. Ações corporais que fundam espacialidades. Trata-se da performance *DURAÇÃO 3 – Territórios*.

O elástico carrega intensidades, uma turbulência de forças geradas pelo encontro do material com o corpo e as micropercepções extraídas desse encontro. Ele é o elemento da performance que ajudará na construção de um estado performático capaz de esboçar visivelmente e invisivelmente, possíveis territórios. É suporte e veículo.

Dizer que o elástico está carregado de intensidades quer dizer que: invisivelmente ou micropceptivelmente, o meu corpo ainda está ali, seja através do suor ou da perda de suas características iniciais (ele também foi afetado e modificado no encontro). O

elástico está impregnado de “corporeidade”¹⁰. O próprio desenho que vai se formando no espaço tem uma organicidade, seja pelo modo como se distribui através da ação executada pelo corpo no espaço ou pelo traço orgânico do desenho criado no espaço.

Essa performance, a meu ver, comprehende uma desterritorialização do corpo, o qual se reterritorializa enquanto afectos-perceptos-tensão, para logo depois se desterritorializar novamente como campo de forças visíveis e invisíveis (micropercepções e desenho do elástico no espaço).

O espaço da performance pode ser entendido como o “lugar” ocupado pelo estado de performance. Um território de atravessamentos intensivos e extensivos. Espaço engendrado pela visibilidade e invisibilidade, objetividade e subjetividade, matéria e memória.

A ideia é que, a partir de cada rolo de elástico, “territórios” ou “desenhos”, sejam criados, engendrando-se uns nos outros, tornando visível essa “zona de turbulências”, “estado de performance” ou “plano de composição”.

Comecemos pelo espaço “visível” da performance. Gosto da terminologia *espaço em obra*, utilizada por Alberto Tassinari¹¹ no livro *O espaço Moderno*, para designar a espacialidade ocupada pela obra de arte moderna a partir de uma possível “destruição” da ilusão espacial naturalista nas pinturas e esculturas, dando lugar a uma espacialidade “denunciada” por traços poéticos do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo. O autor nos informa que:

Um espaço em obra, mais do que outros esquemas espaciais genéricos, imita as operações ou a arte da sua consecução. (...) Num espaço em obra fica imitado um modo singular de se fazer arte, no qual determinada obra expõe-se como se fazendo na medida em que imita o seu fazer. (TASSINARI, 2001, p. 61)

Tassinari diz ainda que, a partir da modernidade, e principalmente na contemporaneidade, as obras de arte passaram a requisitar cada vez mais o espaço do mundo comum a participar da obra. Os traços de seu fazer, só emergir-se-iam na relação

¹⁰ Uso a palavra “corporeidade” em seu sentido fenomenológico, pensando que, quando corpo e elástico se encontram na performance, o elástico acaba se tornando uma extensão corporal na medida em que é requisitado pelo corpo como modo de apreender o espaço e construir territorialidades.

¹¹ Alberto Tassinari é filósofo, crítico de arte e têm publicado, desde 1982, artigos sobre arte contemporânea e filosofia em jornais, catálogos de exposição e revistas especializadas.

da obra com o espaço do mundo comum. Relação que abre campo para as mais variadas operações, assim como para as mais variadas leituras e possibilidades intersubjetivas no encontro com uma obra de arte contemporânea. A obra passa a ser, segundo o autor, *a obra e suas vizinhanças*. Diz ainda,

O espaço da obra, num espaço em obra, é parcial, incompleto. Sua incompletude é o que o faz conectar-se espacialmente com o espaço do mundo comum. É também o que o faz existir como um espaço posto desde suas fronteiras, que estão à mostra. Num espaço em obra, o espaço da obra também imita o fazer da obra. (TASSINARI, 2001, p. 131)

Essa incompletude, portanto, é preenchida pelos sinais do fazer que se mostram a partir das relações estabelecidas entre a obra e o espaço do mundo comum. A meu ver, a performance é um espaço em obra que se constrói a partir de uma ação ou conjunto de ações. Os traços de feitura de uma performance se mostram no próprio ato de realizá-la. O espaço do mundo é requisitado pelo performer e comporá o que vemos de materialidade na performance.

No caso de *DURAÇÃO 3 – Territórios*, o espaço visível é configurado a partir da ocupação de um determinado território por um corpo que executa a ação de enrolar-se num elástico, além dos desenhos produzidos no chão pelo desenrolar do elástico do corpo. Um espaço em obra, cujo fazer é exposto ao vivo num dado momento e “refeito”, quando a ação do enrolar-se e desenrolar-se se repetem. É como se a performance fosse apreendida na medida em que uma ação se soma à outra, quando então enrolo mais um elástico no corpo e o desenrolo enquanto caminho pelo espaço novamente, e assim por sucessivas vezes.

Mas o corpo que ocupa esse espaço em obra, ao requisitar o espaço do mundo para configurar-se espacialmente enquanto visibilidade agencia-se às microperceções, construindo mais do que a visualidade das operações que constituem esse espaço. Há um fluxo de intensidades ou “invisibilidades” atravessando o visível, propondo uma multiplicidade de espaços virtuais e possíveis que não poderiam ser vistos, embora também participem do fazer da obra.



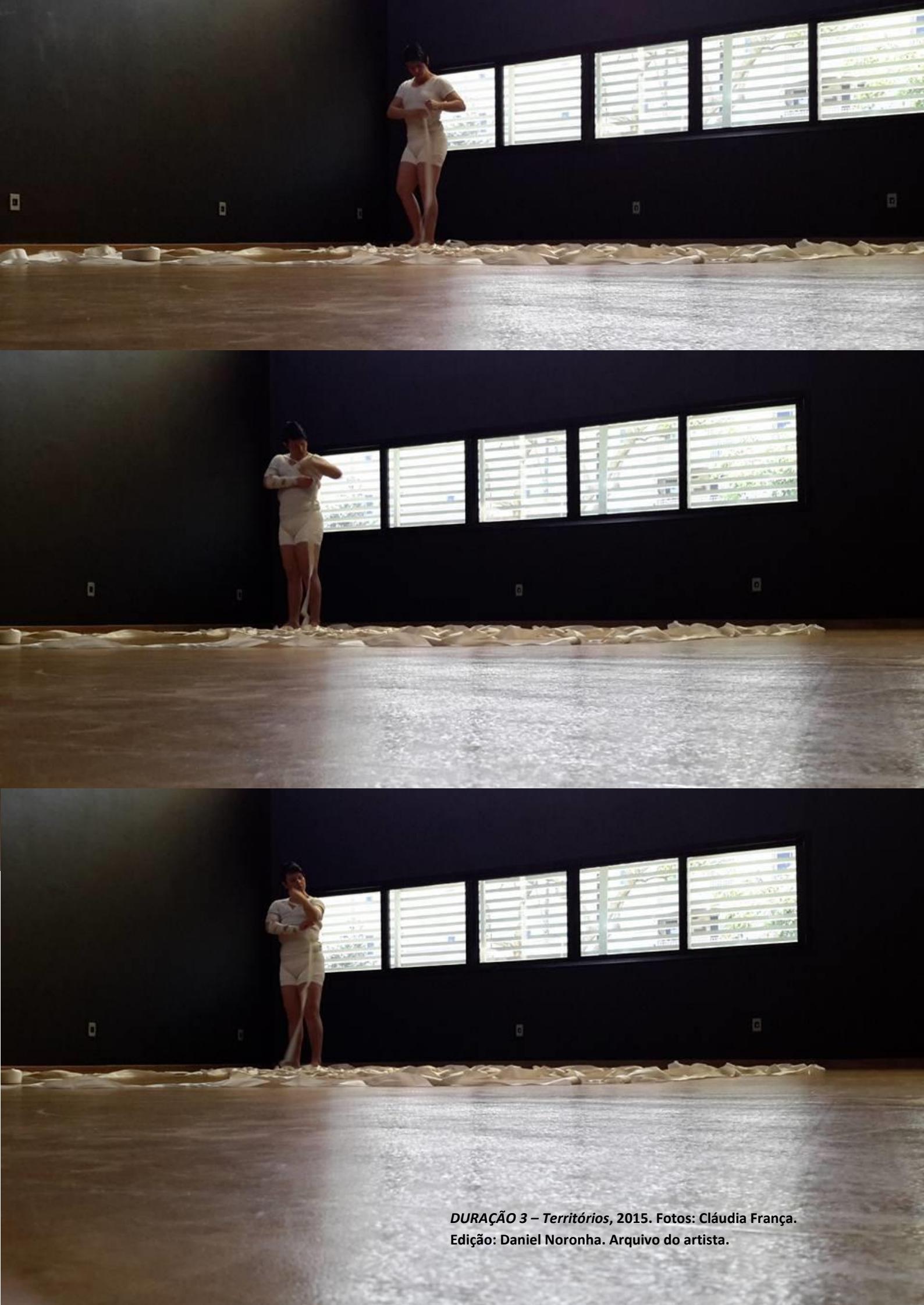
DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



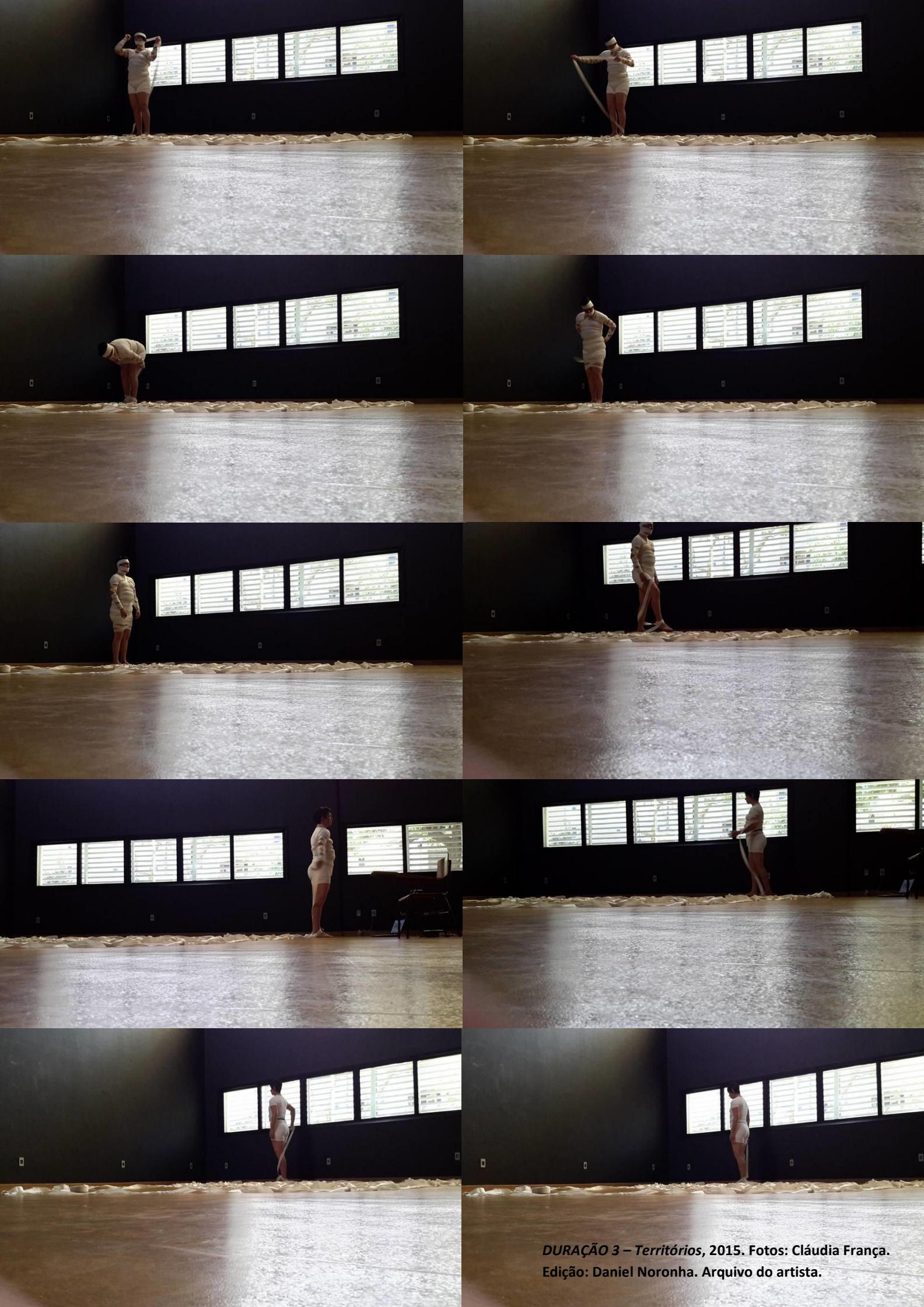
DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



*DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.*



DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.





*DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Fotos: Cláudia França.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.*

Penso então que o *espaço em obra* na performance apresente uma outra característica intrínseca e indispensável para se construir uma reflexão acerca de sua espacialidade. Ele invoca a *presentidade*, uma presença como atualidade em processo, já que esse espaço só pode ser construído no momento da apresentação. Um espaço que só pode ser experimentado fenomenologicamente.

E quem irá me balizar a respeito dessa *presentidade* é o artista Robert Morris em seu ensaio *O tempo presente no espaço*¹². Nesse ensaio, Morris fará uma reflexão sobre a escultura e seus desdobramentos, a partir de 1960 (principalmente as esculturas minimalistas) com a instauração de uma nova experiência espacial em constante mudança a partir dessas obras. Apesar de Robert Morris não ter tratado especificamente de obras performáticas em seu texto, devemos lembrar que o artista realizou vários trabalhos em parceria com dançarinos, na década de 60, a partir de suas reflexões espaciais somadas ao interesse por parte desses últimos em aplicar os pressupostos escultóricos minimalistas na dança¹³.

Segundo Morris (2006, p. 402) as obras produzidas a partir de 60 “*começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata*”. Isso quer dizer que houve uma mudança na avaliação da experiência espacial, cujo caráter direto da experiência se coloca como o mediador desses trabalhos.

O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. (ibidem)

Ora, isso se aplica muito bem à performance, visto que, enquanto um *espaço em obra* que se faz no tempo real, ela é inseparável da experiência no espaço físico onde se dá a ação. Essa experimentação fenomenológica, segundo Morris (ibidem) culminaria em dois tipos de percepção: “*aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes*”. Estaria ele dizendo que uma experiência fenomenológica sensível do espaço resultaria numa percepção interna e

¹² MORRIS, Robert, *O tempo presente do espaço*, in: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.), *Escritos de artistas: anos 60 e 70*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006 (p. 401-420)

¹³ Um exemplo desses trabalhos seria a performance *Lugar*, em parceria com Carolee Schneemann, explorada nas pág. 40-41 desta dissertação.

outra externa, uma visível e outra invisível? Em outras palavras: uma experiência que gera agenciamentos entre micro e macropercepções, produzindo afectos, perceptos e blocos de sensações?

O autor vai mais longe ainda ao afirmar que,

Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que aquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de presentidade começa a ser preenchido. Ele tem a sua localização no comportamento facilitada por certos aspectos que aglutinam o tempo mais do que as imagens. (MORRIS, 2006, p. 412)

O encontro entre a subjetividade e a experiência real do espaço nos abre então a outra possibilidade de reconfiguração espacial a partir de uma vivência que depende muito mais do interno do que do externo, muito mais do fluxo de intensidades que atravessam o encontro. Isso nos remeteria a um pensamento acerca do próprio espaço do corpo enquanto inserido no espaço real, sendo este reconfigurado pela vivência corporal imediata do performer.

José Gil, em *Movimento total: o corpo e a dança* utiliza uma citação da dançarina e coreógrafa Mary Wigman, para apontar possíveis características do espaço do corpo do bailarino enquanto espaço ilimitado produzido dentro de um espaço limitado. Ou seja, o espaço da performance como sendo uma junção entre visibilidade e invisibilidade. Um espaço virtual que se atualiza nas micropерcepções, criando territórios.

(...) é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (GIL, 2005, p.14)

Percebemos, então, que a configuração de uma espacialidade em um trabalho de performance, resulta de um encontro entre um espaço físico (visível) e um outro

potencialmente constituído a partir das intensidades que percorrem o corpo do performer numa apresentação.

Múltiplos territórios vão sendo construídos durante o percurso, extensivamente e intensivamente. Isso quer dizer que, para além da visibilidade da performance (o corpo do performer, os objetos utilizados e o espaço da apresentação), existem territórios e espacialidades invisíveis não mensuráveis, cuja “micro-espacialidade” (fazendo aqui, uma aproximação às microperceções) passa a ser fundamental na construção do trabalho, *senão o principal mecanismo de manutenção e sustentação do estado de performance*. Um novo espaço-tempo “em obra”, portanto, precisa ser recriado a partir de outra concepção espacial-temporal não somente “extensiva”.

O Tempo da performance ou tempo entendido como duração

Tenho então, a seguinte situação: enrolei-me em um elástico. Esse “enroscamento” me deu uma série de sensações “intra”, ou internas (micropceptíveis). Ali forma-se uma pele: a pele do elástico (que se torna a pele do meu próprio corpo) dada a tensão e tração do enrolar-se com o material.

Quando me desenroisco dessa nova “pele”, acontece uma série de coisas, dentre as quais: ela deixa marcas no meu corpo (memória que fica na pele) e o elástico, que era tenso, se afrouxa. Ele cria outra materialidade que o possibilita cair, “saber” cair... “saber” descolar-se do meu corpo.

Mas como ele fez parte do meu corpo, podemos pensar que o elástico é o meu corpo se expandindo. Uma expansão corporal que ocorre para dentro (as sensações oriundas desse contato) e para fora (o descascar-se da pele-elástico).

Na medida em que ando pelo espaço, o elástico vai se descascando e criando um trajeto próprio. Um trajeto que tenta seguir as retas propostas pelo percurso do meu caminhar. Uma trajetória que se torna lírica, desenhando de outro modo as retas e coordenadas que busco ao andar pelo espaço.

Vários territórios são criados. Uma multiplicidade que forma um uno, um espaço intensivo e não somente extensivo, o espaço da performance. Uma invenção a partir de outra concepção espacial não linear, não mensurável, heterogênea e contínua. Um corpo

que se descasca e na medida em que anda, funda novos modos de percepção. Outro patamar de percepção fenomenológica, oriunda da experimentação imediata do corpo-elástico naquele dado espaço.

Penso então, que o corpo se tornou espaço e o espaço se tornou corpo. Houve uma espécie de agregação de três instâncias distintas em uma só: corpo, elástico, espaço. E para que exista essa nova unidade (entendendo nesse contexto, unidade como o conjunto de multiplicidades virtuais e contínuas irredutíveis ao número), certos limites precisaram ser perdidos. É como se eu tivesse perdido meus limites extensivos, o elástico perdido o limite de si e o espaço também. Um entrou no outro. Um atravessou o outro.

Agora o espaço é devir. Espaço de pura experiência. Espaço que já não pode ser pensado em termos cronológicos e nem mais em termos de espaço codificável. Certo “não saber como ser”, “não saber como vai ser”. Essa nova vivência do espaço, propicia então, um misto de espaço e tempo. É necessária uma nova acepção temporal para pensá-la. Pois, se não tenho mais limites, não posso mais quantificar o espaço extenso, a matéria.

Esse tempo me parece ser o tempo da duração bergsoniana. Uma concepção temporal avessa à espacialização cronométrica: um tempo que é puro movimento. Uma reelaboração da memória, não como lembrança, mas como atravessamento de afectos e agenciamentos de micro e macropercepções. Uma duração que compreende o misto matéria (espaço) e memória (duração) a partir de suas diferenças de natureza e de qualidade, assim como a sua coexistência virtual e atual, subjetiva e objetiva.

O tempo entendido como duração funda essa nova concepção do espaço. Ela delineará o espaço preenchido pelo estado de performance em *DURAÇÃO 3 –Territórios*. Um espaço preenchido pelas micropercepções retiradas do encontro elástico-corpo e elástico-corpo-espaço, cujos agenciamentos “intensivos” promoverão a construção de múltiplos territórios e espacialidades.

Gilles Deleuze, no livro *Bergsonismo*, fará uma interpretação da filosofia de Henri Bergson focando nos temas duração, memória, atualidade, virtualidade, impulso vital e intuição. Temas que viriam a ser retomados por sua filosofia e desenvolvidos na obra *Diferença e Repetição* e a partir de *Bergsonismo*.

A duração se refere ao tempo reelaborado pela memória, onde o devir é a sua substância. Tudo o que acontece com o indivíduo está numa duração e numa espacialidade. A duração seria uma experiência ampliada, a partir da qual é possível construir uma melhor noção de espaço. Deleuze (1999, p.27) nos diz que a duração trata “*de uma passagem, de uma mudança, de um devir, mas de um devir que dura, de uma mudança que é a própria substância.*” Ainda segundo o autor:

A duração pura apresenta-nos numa sucessão puramente interna, sem exterioridade; o espaço apresenta-nos numa exterioridade sem sucessão (...). Produz entre os dois uma mistura, na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus cortes homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua. (Ibidem).

A duração transforma a percepção do espaço. Ela é o subjetivo, enquanto que o espaço é o objetivo. E é enquanto “vivido” que esse misto se torna condição de uma experiência que nunca é acabada, mas sempre prolongada. Nas palavras de Deleuze (Ibid, p.28): “é uma multiplicidade interna, de sucessão, de fusão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de diferença de natureza, uma multiplicidade virtual e contínua, irredutível ao número”.

Multiplicidade e Simultaneidade são dois aspectos fundamentais para a duração bergsoniana. A multiplicidade, apresentada acima, se refere ao devir, à coexistência do virtual e do atual, do subjetivo e do objetivo, da memória e da matéria, do tempo e do espaço, enquanto infinitos “possíveis” para a experiência vivida num dado espaço-tempo. A simultaneidade corresponde à coexistência virtual do passado e do presente, condição para a continuidade e devir. Para Bergson, o passado é o que se conserva em si, ele é, enquanto que o presente age, é puro devir. O passado é contemporâneo do presente que ele foi. Deleuze dirá que “*passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam.*” (Ibid, p. 45)

O passado não deriva do presente, mas é condição para que o presente passe. Por sua vez, o presente é o nível mais contraído do passado. Isso significa dizer que, em

termos de duração, é no passado que se encontram distendidos todos os infinitos possíveis dos quais, a partir de um movimento de contração, alguns se atualizam no presente. A duração, portanto, é a coexistência virtual de todos os graus de contração e distensão do passado. Um misto composto por duas linhas (objetividade e subjetividade) que se convergem em direção a um tempo uno, porém virtualmente múltiplo.

Chegamos a um tempo impessoal, capaz de compreender todos os estados possíveis de contração e distensão da duração. O espaço não deixa de ser a contração da duração e o tempo não cessa de ser distensão da matéria. Sandro Kobol Fornazari¹⁴ diz que,

Através da percepção, minha duração é capaz de revelar e englobar outras durações, simultâneas entre si, e também simultaneamente é capaz de englobar-se a si mesma ao infinito da duração. (...) A nossa duração, portanto, é ao mesmo tempo um fluxo, com suas diferenças de natureza e diferenças de contração e de distensão, e representante do tempo no qual se abismam todos os fluxos. (FORNAZARI, 2004, p.43)

Não existe uma duração. Existem infinitas durações, constituintes de um tempo único que também dura. Um tempo cujo movimento entrelaça as duas linhas: a objetiva e a subjetiva, a percepção e o afeto. Uma linha que produz latitudes (velocidade e lentidão) e outra que produz longitudes (afetos), sendo esta última, incomensurável e diretamente ligada à atualização das afecções.

Percebemos que se trata de um encontro entre micro e macropercepções, entre aquilo que percebo, sinto, sei e intuo. Em *DURAÇÃO 3 – Territórios*, a convergência entre a linha objetiva (que contém o elástico e a demarcação do espaço pelo elástico e corpo que se movimenta) e a linha subjetiva (que contém todas as possibilidades de agenciamento entre corpo-elástico-espaço ainda não atualizados) produzirão essas novas territorialidades, cujos espaços são fundados a partir do cruzamento de temporalidades e durações próprias a cada agenciamento do corpo com o material e o espaço, atualizados ou não. Tempo de puro movimento, o qual já não representa a sucessão entre dois

¹⁴ Sandro Kobol Fornazari é Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, desde 2010.

instantes, mas um “entre-tempo” ou *tempo do acontecimento*. Dirão Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*:

O entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva. Esse tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio (...) Todos os entre-tempos se superpõem, enquanto que os tempos se sucedem. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.203-4)

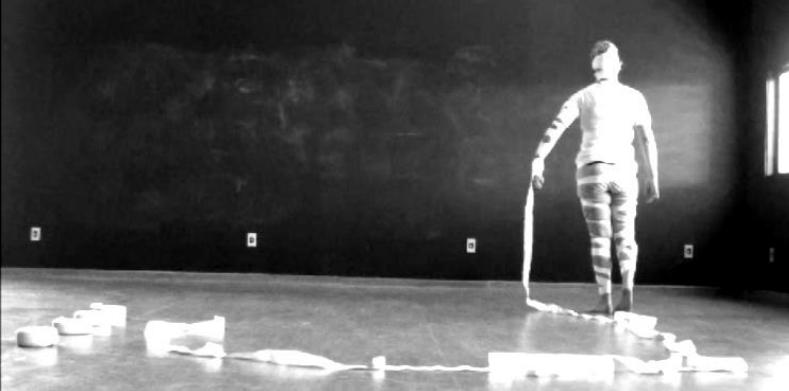
O Tempo do Acontecimento seria aquele onde se encontram toda a virtualidade, multiplicidade abolida de qualquer determinação cronológica. É um tempo no qual todas as coisas presentes (incluindo o eu que está presente) ficam em suspensão. Tempo que não passa e que pode sempre recomeçar numa outra direção.

No livro *O tempo não-reconciliado*, Peter Pál Pelbart¹⁵ apresenta um estudo minucioso acerca da concepção do tempo em Deleuze apontando as fontes que inspiraram o filósofo a desenvolver uma teoria tão plural e paradoxal do tempo ao longo de toda sua obra. No capítulo intitulado *Tempo do Acontecimento*, o autor nos apresenta duas leituras simultâneas feitas por Deleuze sobre o tempo dos estóicos: Cronos e Aion. Segundo Pelbart:

Cronos é o tempo da medida ou da profundidade desmedida, ao passo que Aion é o da superfície. Cronos exprime a ação dos corpos, das qualidades corporais, das causas. Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos, dos efeitos. Cronos é o domínio do limitado e finito, Aion do infinito e ilimitado. Cronos tem a forma circular, Aion é linha reta. Sensato ou tresloucado, Cronos é sempre da profundidade, localizado e localizável, assinalado e assinalável. Aion é radicalmente atópico, ou “transtópico”, mas também num certo sentido, condição de qualquer assinalamento temporal. (PELBART, 1998, p. 72)

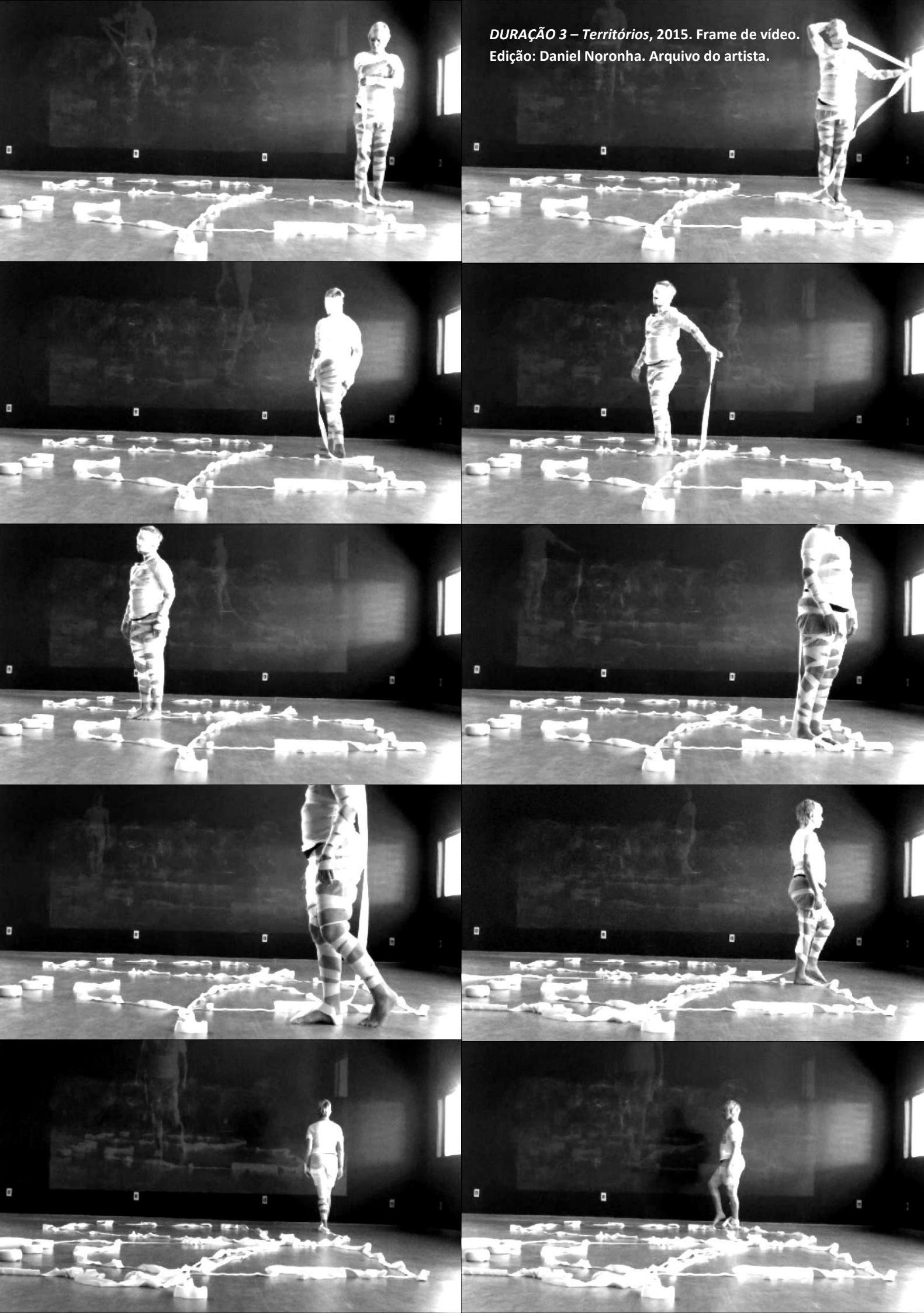
Aion é o tempo do acontecimento, de um desdobramento do passado em direção ao futuro. É a duração entrelaçada na matéria buscando modos de se expressar através de Cronos, o tempo do presente.

¹⁵ Peter Pál Pelbart é filósofo, ensaísta e tradutor. É professor no Departamento de Filosofia e no Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP.



*DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Frame de vídeo.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.*

DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Frame de vídeo.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



A meu ver esse é o tempo da performance, em que, o performer seria aquele que busca ingressar-se no tempo do acontecimento, da duração bergsoniana, do instante aiônico. Tempo suspenso que é o próprio estado de performance.

Percebemos que essa imersão numa nova concepção espaço-temporal, condiz, no caso da performance, à saída do corpo cotidiano em direção a um corpo em obra cuja duração é medida pelo acontecimento aiônico e não mais pelo tempo cronométrico de Cronos. Ou seja, o tempo entendido como duração é o próprio estado de performance, construído a partir do encontro de micro e macropercepções que por sua vez, delinearão outros modos de relação entre matéria e memória.

DURAÇÃO 3 – Territórios assim como *DURAÇÃO 1 – Resistência* e *DURAÇÃO 2 – Potência* são performances que compreendem esse movimento de imersão no tempo do acontecimento, de modo que, ao mesmo tempo em que delineiam etapas corporais no processo de construção de um corpo em performance, também carregam em si mesmas, individualmente, todos os virtuais necessários para o ingresso na zona de turbulências ou estado de performance.

Vimos, portanto, que o espaço e o tempo da performance só podem ser “medidos” em termos de duração. O espaço é reinventado e ocupado pelo corpo. Torna-se espaço do corpo. Inserido na “zona de turbulência”, estabelece uma nova relação com o espaço-tempo clássicos, e, segundo Renato Ferracini:

O próprio tempo se materializa no corpo – e – por isso torna-se não cronológico. O tempo aiônico é absolutamente corporal, mas sempre um corporal virtualizado no próprio tempo aiônico. Por isso o tempo aiônico é experiência, é devir, pois pode ser vivenciado no corpo – subjetil. Enquanto isso, o espaço ao redor do corpo torna-se sua expansão. O espaço torna-se espaço do corpo. (FERRACINI, 2007: p.113)

O corpo subjetil nada mais é do que o corpo que se lança na experiência, que é parâmetro para a nossa percepção das durações. Corpo que, imerso no estado de performance, encarna os “melhores possíveis” que escapam pelas brechas da virtualidade e os atualiza em obra. Tudo começa no corpo. Tudo termina no corpo. E construir um corpo-subjetil é lançar-se ao instante do acontecimento. Disse Pelbart (PELBART, 2010,

p.96): “É impossível apreender a verdade eterna do acontecimento sem que o acontecimento ‘se inscreva também na carne’”.

Este é o território da performance: um novo espaço-tempo ocupado por um corpo em estado de performance que cria, dura e acontece.

Estado de performance: virtualização do corpo, atualização da diferença e emoção criadora

Pego o primeiro rolo de elástico. Enrolo em meu corpo. Encontro sensível com a matéria. Tensão. Instauração de um estado. Recriação do espaço-tempo. Encontro-me desterritorializado. Caminho lentamente. O elástico vai se “despregando” aos poucos do corpo. Vai me despindo, descascando. Começa a ser esboçado um desenho no chão. Caminho lentamente. Demarcação. Território.

Já despido do elástico, vou de encontro à câmera, que filmara toda a ação. Ela se encontra juntamente com o notebook e projetor, que utilizarei para reproduzir a ação capturada. Começa então a reprodução. Retorno à pilha de elásticos. Pego o segundo rolo. Recomeço a ação de enrolar e posteriormente desenrolar o elástico, expandindo a criação de territórios. E assim sucessivamente.

À ação de enrolar e desenrolar o elástico, criando territórios, acrescenta-se a projeção da ação realizada anteriormente. Durante toda a performance, virtualidades e atualizações se engendram para compor o trabalho e intensificar o estado de performance.

No decorrer das experimentações, as filmagens realizadas em ateliê acabaram resultando em materiais que me instigaram a pensar o corpo como virtualidade atualizada em imagem, a ser explorada na composição da performance. Uma tentativa de cruzamento entre temporalidades. Um tempo que não cessa de passar, atualizado por sua subsequente projeção (reprodução) no espaço. O corpo virtualizado. Mais um elemento a constituir a performance, agenciado com o corpo ao vivo e as ações realizadas. Uma multiplicidade de temporalidades e imagens que se criam nesse encontro, empreendendo uma transformação constante do espaço virtual e atual. Ambos, realidades que se convergem durante a apresentação.

Dizer que o virtual e o atual fazem parte do real, é entender que existe uma distinção entre o possível e o virtual. Aquilo que é possível de se realizar, ainda não existe. Quando o possível se realiza, ele passa a ser o atual sem diferença. Por sua vez, o virtual estará sempre em vias de se atualizar. A realidade virtual é subjetiva, enquanto que a realidade atual é objetiva.

Roberto Machado¹⁶ diz:

Ora, o virtual deleuziano, ou bergsoniano, de modo algum se opõe ao real; o virtual como virtual, como característica da ideia, como multiplicidade pura da ideia possui uma realidade. A realidade virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem. A estrutura é a realidade do virtual. Mas é apenas um aspecto da realidade; o outro aspecto, e aspecto dessemelhante, da realidade, é o atual. (MACHADO, 2009, p. 152-53)

O virtual tem uma realidade própria e a sua relação com o atual se dá pelo processo de atualização. Um processo como veremos mais adiante, de diferenciação e criação.

O estado de performance compreenderia a virtualização do corpo em vias de atualizar-se nas ações desempenhadas durante o trabalho. O performer precisa estar atento e aberto às micropercepções, criando para si outro corpo diferente de seu corpo cotidiano, capaz de atualizar-se como corpo “em obra”. Retomamos aqui o corpo-sem-órgãos, mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. O corpo-sem-órgãos é o aspecto ou dimensão virtual do corpo. Segundo Machado,

Esse corpo percorrido por ondas, por fluxos, é um corpo em que circulam intensidades. O corpo sem órgãos não tem propriamente órgãos, mas limiares ou níveis; é um corpo afetivo, intenso, e não extenso, atravessado por matérias não formadas, intensivas, e não por matérias formadas, extensas; é um corpo pleno, e não vazio, percorrido por fluxos de intensidades.(Ibid, p. 233)

¹⁶ Roberto Machado é filósofo e professor titular do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez seu pós-doutorado na Universidade de Paris VIII sob supervisão de Deleuze.

Ao enrolar o elástico no meu corpo em *DURAÇÃO 3 – Territórios* constituo um corpo sem órgãos a partir dos afetos e intensidades que me atravessam no encontro com esse material. Afetos que se atualizam na construção de territorialidades. O estado de performance é o virtual, enquanto que a performance em si, é o atual. Ambos fazem-se e refazem-se durante toda a apresentação. São realidades que se complementam entre si. A imagem projetada da ação realizada anteriormente na performance, é mais uma atualização do corpo virtualizado que se expande na matéria e compõe com a ação ao vivo, virtualidades em vias de atualizarem-se, devires.

Pierre Lévy¹⁷ em *O que é o virtual?*, nos diz acerca desse corpo virtualizado:

(...) o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. (LÉVY, 2011, p. 33)

Para o autor, esse corpo que se multiplica, não o faz por meio de uma desencarnação, mas de uma reinvenção. Ele interage com o externo, afetando-o e sendo afetado. Torna-se multiplicidade. E no caso do artista, este seria o “escultor das virtualidades”, sendo a arte, capaz de torná-las perceptíveis e acessíveis aos sentidos.

Lévy (*Ibid*, p. 149) nos diz que na contemporaneidade, a arte não consiste mais em passar uma mensagem, mas em “*maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto*”. O artista não é mais aquele que conta uma história e sim “*um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir*”.

Como a arte, ou melhor, o artista traz essa virtualidade ao mundo? Como o performer expande e expressa seu corpo-sem-órgãos na matéria extensa?

Um corpo em estado de performance, se reinventa, diferencia-se. Deleuze dirá que a duração é diferença, enquanto que a matéria é repetição. Isso quer dizer que o processo de atualização do virtual produz diferenças numa matéria que é extensa, porém permanece a mesma e contém em si apenas diferenças de grau (aumento ou diminuição).

¹⁷ Pierre Lévy é um filósofo francês estudioso da cibercultura. Tem formação em História das Ciências, Sociologia e Filosofia, com experiência técnica na concepção de sistemas de informação inteligentes. É titular da cadeira de pesquisa em inteligência coletiva, na Universidade de Ottawa, no Canadá.

O elástico, a ação de enrolar-se, o desenrolar-se, a criação de territórios, o enrolar-se novamente, e assim, sucessivamente, são elementos que se repetem na construção da performance. Já os agenciamentos, oriundos da subjetividade e no encontro do corpo-sem-órgãos com o material e o espaço, eles produzem diferenças.

Em *DURAÇÃO 3 – Territórios* a repetição permanece no sentido de que a ação do enrolar e desenrolar do elástico no corpo por várias vezes, possibilita a imersão no estado de performance, assim como as “DURAÇÕES” anteriores. Dizer aqui que a repetição produz diferenças, é dizer que o enrolar e desenrolar nunca compreenderão o mesmo território (embora a ação executada seja a mesma e se repita por várias vezes num longo período de tempo), seja no corpo, no espaço, ou na invisibilidade dos afectos e perceptos. Repetição que não quer ser cópia, reprodução ou multiplicação de um, mas uma abertura fundamental para a constituição de um original. A partir de uma unidade (as ações de enrolar e desenrolar o elástico), criam-se possibilidades de expressividade e diferenças, as quais “demarcarão” os territórios construídos.

Atualizar-se, portanto, é diferenciar-se. Por sua vez, a diferenciação compreende a criação. E esse movimento começa do interior em direção ao exterior. O todo virtual já é uma realidade. Ele existe. O que se atualiza, o faz por invenção, através de linhas que se atualizam por diferenciação: “elas criam o representante físico, vital ou psíquico do nível ontológico que elas encarnam”. (DELEUZE, 1999, p.82)

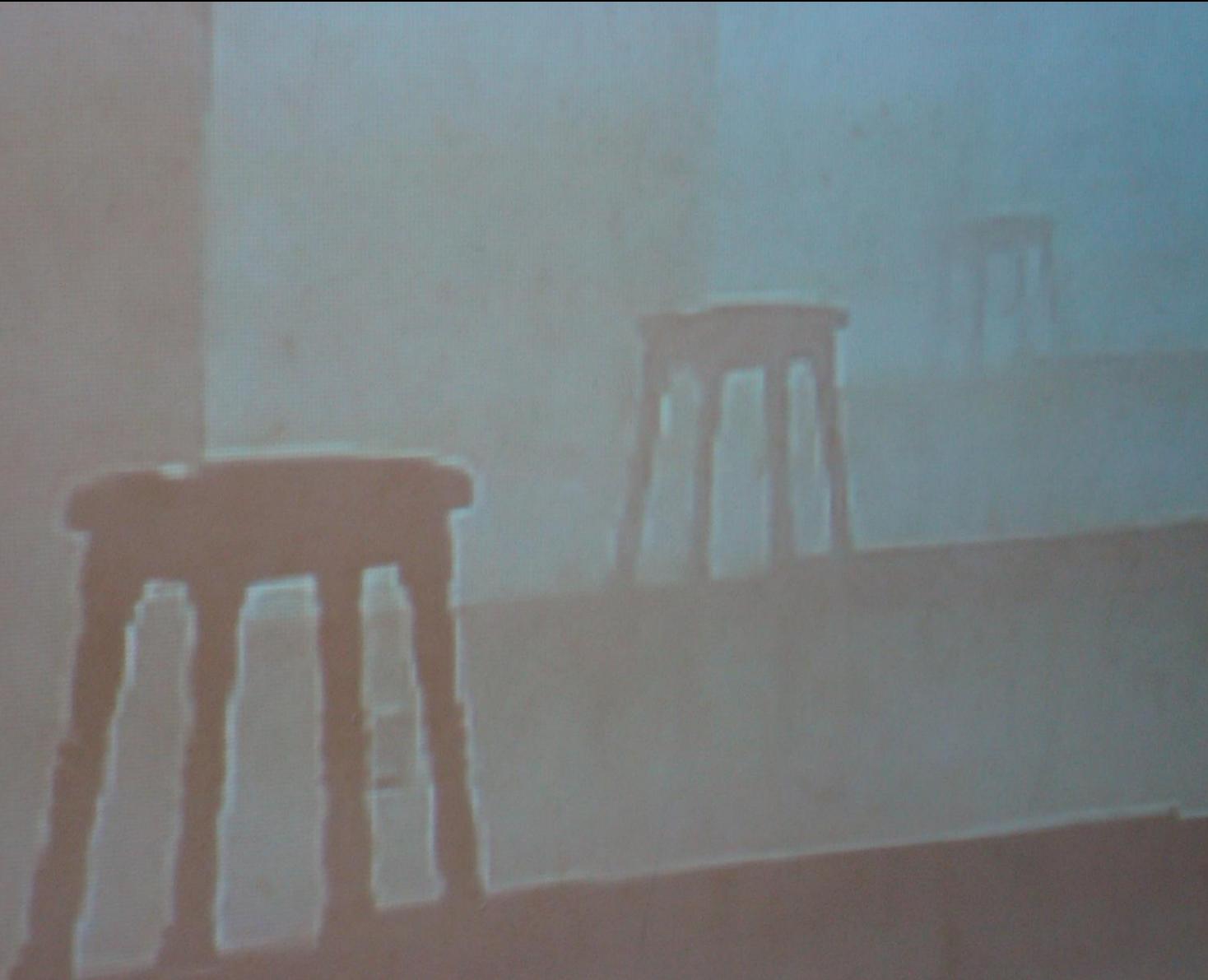
Existe algo no virtual que mobiliza a diferenciação, nos faz criar planos de composição e traçar linhas que poderão ou não ser atualizadas. Algo que não captamos com o nosso olhar, mas que nos conduz à passagem do virtual ao atual. Pede passagem. Às vezes apenas passa, atravessa e nos tira da nossa zona de conforto. Em alguns processos, rasga, desestabiliza, violenta-nos.

Deleuze dirá que é toda a liberdade que se atualiza: “A Duração, a Vida, é de direito memória, é de direito consciência, é de direito liberdade. De direito significa virtualmente.” (Ibid, p.86) Ou seja, cada um de nós se “inventa” a partir das linhas de diferenciação que cria, a partir do corpo-sem-órgãos que constrói. Vitória da subjetividade? Na verdade, da *emoção criadora*, o que segundo Bergson, está no intervalo entre a inteligência e a vida prática. A emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência, dirá o filósofo. Deleuze prossegue,

Por natureza, só a emoção difere ao mesmo tempo da inteligência e do instinto e, também ao mesmo tempo, do egoísmo individual inteligente e da opressão social quase instintiva. (...) a emoção precede toda a representação, sendo ela própria geradora de idéias novas. Propriamente falando, ela não tem um objeto, mas tão-somente uma essência que se difunde sobre os objetos diversos, animais, plantas e toda a natureza. (DELEUZE, 1999, p. 90)

Estaríamos aqui falando sobre arte? Deleuze aponta os artistas e os místicos como as grandes almas que gozam de toda a criação. Em todo caso, deixo em aberto, não só para os artistas que buscam criar para si um corpo em estado de performance (“diferente” de sua condição cotidiana, que expresse os “melhores” virtuais a serem encarnados e expressos através de sua arte), mas também para todos aqueles que acreditam que a própria existência seja um ato criativo de constante reinvenção de si mesmo. Disse o filósofo:

E o que seria essa emoção criadora senão, precisamente, uma Memória cósmica, que atualiza ao mesmo tempo todos os níveis, que libera o homem do plano ou do nível que lhe é próprio para fazer dele um criador, um ente adequado a todo o movimento da criação? (Ibid, p. 91)



DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Foto: Lucas Dilan. Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 4 – Lentidão

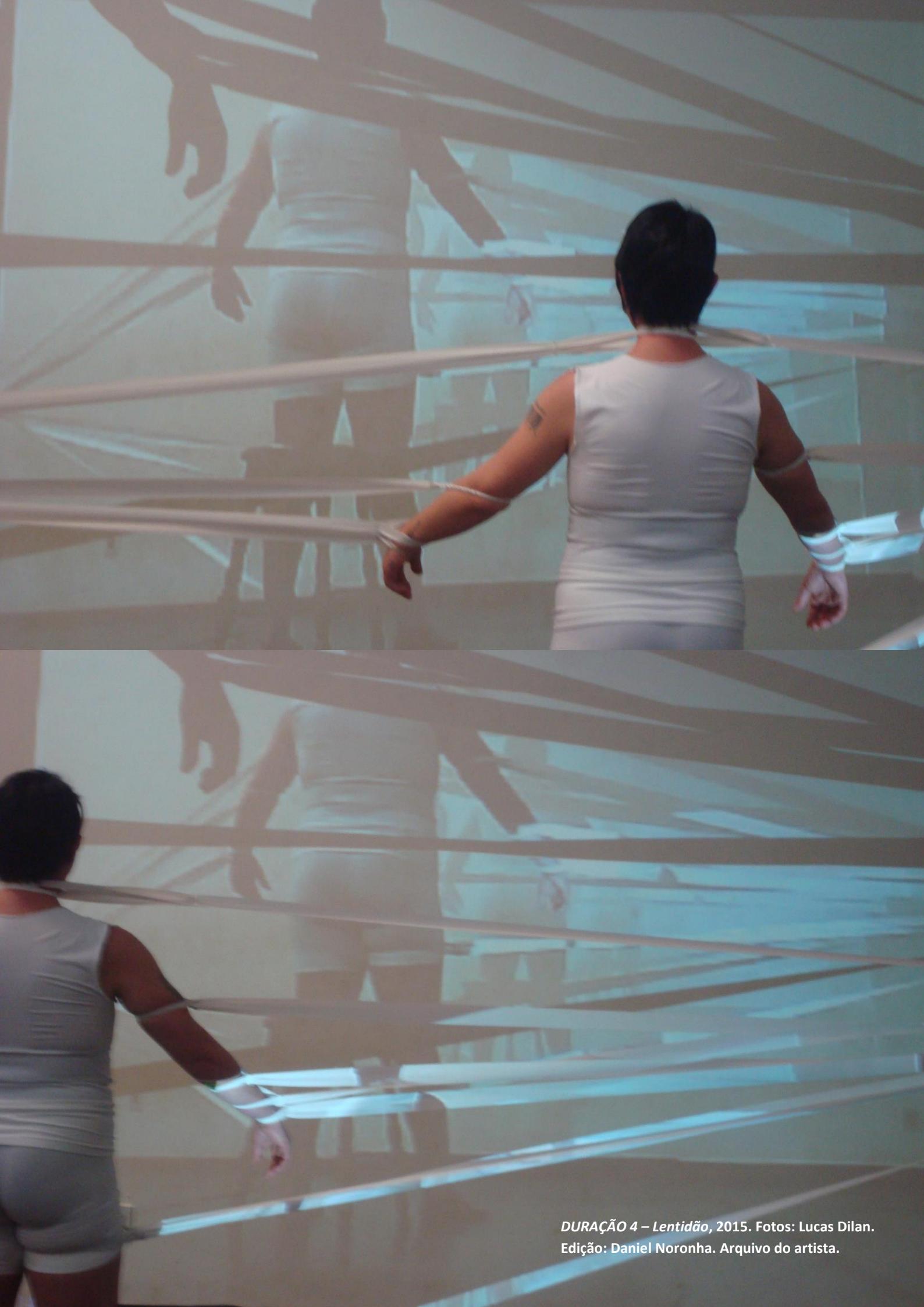
Estado de performance: a lentidão e o controle do tempo

Estou sentado num banco e tenho 20 elásticos presos no meu corpo, os quais se encontram amarrados em duas estruturas duras, de modo a configurar um triângulo no espaço. Ou seja, existe um espaço (o lugar da performance) definido pela tríade: ESTRUTURA1 – CORPO – ESTRUTURA2, cujas laterais são delineadas pelos elásticos .

Há, ainda, uma câmera atrás da “cena” apresentada, que filma em tempo real essa espécie de “arranjo” espacial (ESTRUTURA1 – CORPO – ESTRUTURA2) projetando-o, com o uso de Datashow, na parede à minha frente. O arranjo é então multiplicado ao infinito, dado que a câmera filma, além do arranjo, a projeção na parede, e esta não cessa de reproduzir-se. *DURAÇÃO 4 - Lentidão* é o nome da performance. A ideia é permanecer nesta situação¹⁸ o máximo de tempo possível; sendo, os elásticos, soltos aos poucos do corpo na medida em que este vai alcançando seus limites físicos e mentais. Retomo aqui, a questão dos estados corporais-mentais, os quais delinearão o estado de performance até o momento em que, então, o corpo retoma sua condição cotidiana.

Buscar o corpo resistente da *DURAÇÃO 1 - Resistência* e construir uma força que o transforme no corpo potente da *DURAÇÃO 2 – Potência*. Consequentemente, aprender a ocupar um espaço, cuja duração faz desdobrar territórios visíveis e invisíveis. Corpo em trânsito da *DURAÇÃO 3 - Territórios* que se desterritorializa, e, ao territorializar-se, desterritorializa-se novamente, incessantemente em devir. Esse é o “possível” trajeto para a construção do “meu” estado performático. Um “mapeamento” que se completaria com, digamos, um estado em que o corpo transite de modo mais consciente (no “âmago” do estado de performance) pelos mais variados estados corporais-mentais, culminando então, numa espécie de desaceleração interna e externa que o conduz aos poucos até um estado de “repouso” e consequentemente à saída do estado de performance.

¹⁸ Digo situação, pois em alguns momentos me levanto, permanecendo de pé por alguns instantes. Essa situação a que me refiro é a de estar com os elásticos presos ao corpo, buscando resistir ao máximo à tensão que eles impõem ao corpo.

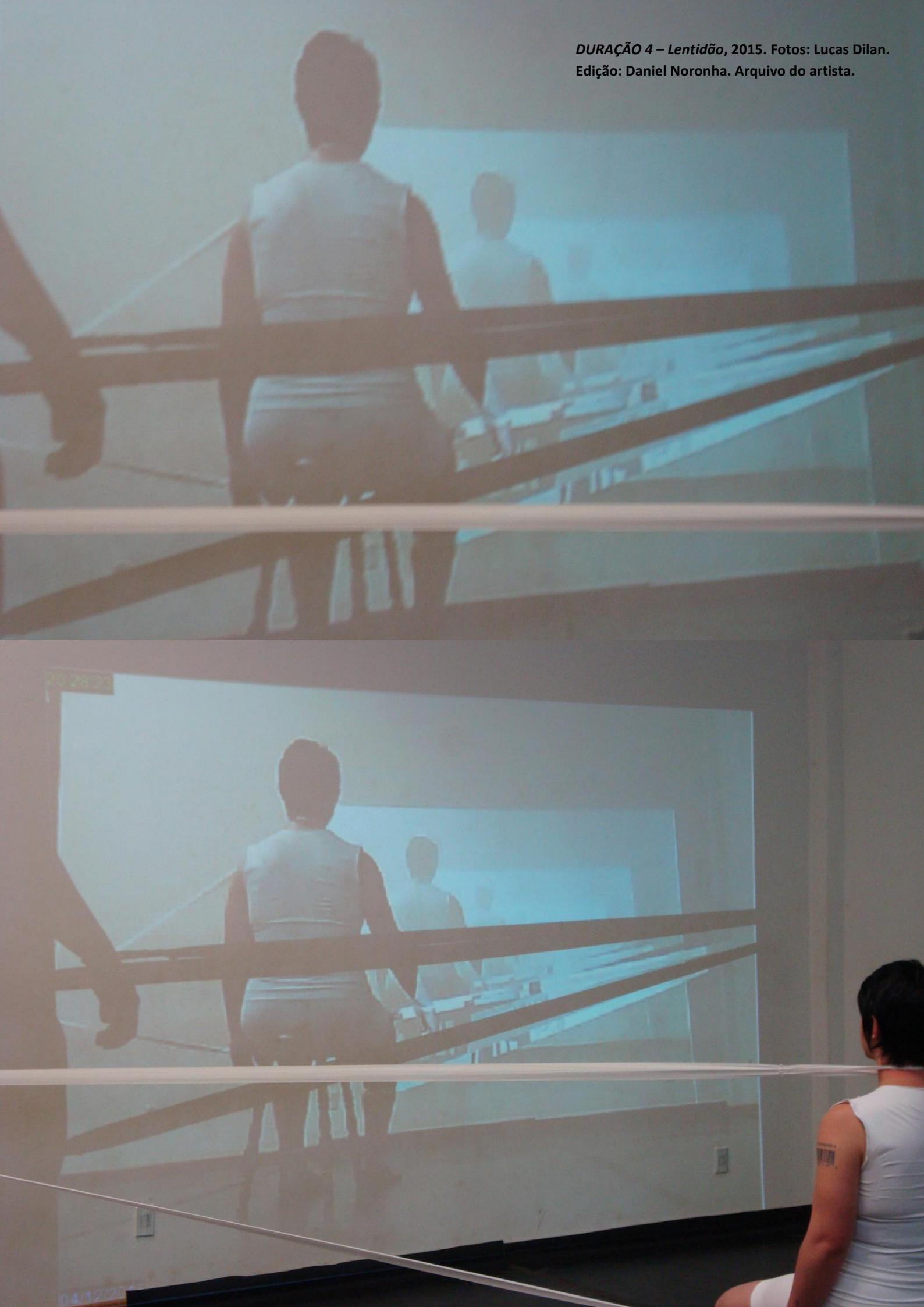


DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

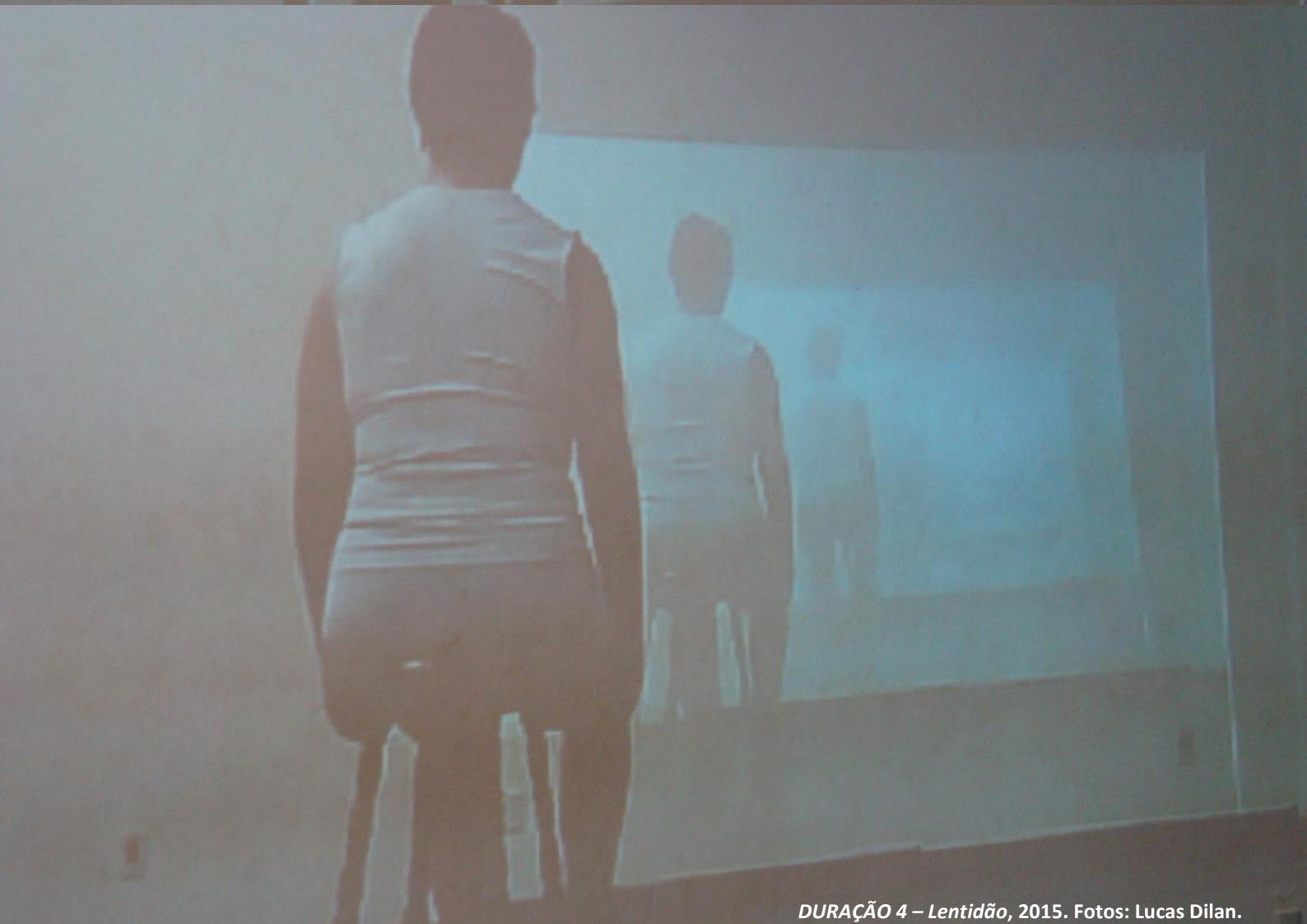




DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

Entendo que esse trajeto seja uma maneira “mais” didática de, epistemologicamente, criar possíveis terminologias para os momentos “mais” significativos (e que se diferenciam, portanto, de modo mais abrupto, uns dos outros) do estado performático. Na verdade, e isso já foi dito anteriormente, as performances apresentadas nesta pesquisa compreendem todas as etapas mencionadas do processo de construção de um corpo em estado de performance. E, para além delas e entre elas, existem nuances dos mais variados tipos de estados ou “durações” corporais e mentais, graças aos agenciamentos entre: dentro e fora, objetivo e subjetivo, visível e invisível. Encontros que criam infinitas possibilidades de perceptos e afectos, micro e macropercepções.

Cabe aqui, a meu ver, pensarmos mais em termos de “cartografia” do que de “mapa”, dada a rigidez deste em contraposição com o movimento de constante mudança da paisagem cartográfica. Suely Rolnik nos traz de modo simples e elucidativo a diferença entre o mapear e o cartografar:

Para os geógrafos, a cartografia – diferente do mapa, representação de um todo estático – é um desempenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos da paisagem. (...) acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 1989, pag. 15)

O que a autora quer é aproximar o conceito de cartografia da vida prática do sujeito, aplicando-o à subjetividade, de modo que se constitua o movimento de constante devir com que estamos assujeitados a partir das afetabilidades produzidas nos encontros com o mundo. Ou seja, um devir que se constitui sempre de um movimento de desterritorialização, de um modo de existência em direção à territorialização de outro e vice-versa, incessantemente.

Proponho então, com o trajeto apresentado nesta pesquisa, uma espécie de cartografia do meu processo criativo. Uma cartografia do processo de construção de um corpo em performance, em constante devir, ou seja, que está sujeito às mudanças oriundas da desterritorialização constante dos afetos.

Não entrarei especificamente no conceito de cartografia, cujo tema tem se “alargado” às mais diversas áreas do conhecimento, principalmente nas artes de um modo geral, como por exemplo, a cartografia do sujeito enquanto atualização de suas memórias em objetos artísticos. O que me interessa de fato aqui, é que, enquanto artista-pesquisador em performance, construo um possível trajeto para meu processo de criação, que não é estático, mas em constante movimento, como a paisagem cartográfica.

Esta etapa, ou estado corporal, ou duração, a qual eu chamo “*lentidão*”, corresponde ao momento em que o corpo se encontra imerso no seio do estado de performance. Ou seja, ele está ligado de modo mais intenso às micropерcepções e profundamente conectado consigo mesmo, adquirindo mais autonomia quanto ao estado de performance e maior controle do tempo. Com isso, ele transita de modo mais “eficiente” e autônomo pelas mais variadas durações, construindo pontes com todo o trajeto de construção do corpo em obra.

Nesse estado, o corpo consegue alcançar uma velocidade infinita de agenciamentos a partir da desaceleração do pensamento e da “carne¹⁹”. Ele cria um espaço interior no interior de si mesmo. O presente absoluto. E é disso que tratarei neste capítulo: no cerne do estado performático, como o corpo mantém esse estado e ingressa num instante absoluto, onde o movimento do pensamento é quase imobilidade?

Trata-se da elaboração de uma reflexão acerca do corpo no espaço interior do corpo e uma possível conexão com processos artísticos de outros artistas que lidam diretamente com a questão do tempo em seus trabalhos. Reflexão que será abordada a partir do conceito de *lentidão*, construído por José Gil para designar, justamente, o estado corporal no qual se constrói um presente absoluto capaz de dar origem a um espaço no pensamento, onde o tempo já não é mais cronológico e nem o espaço percebido de modo objetivo. Mas, um tempo onde micropерcepções elaboram uma conscientização mais profunda do corpo, em sua mais profunda interioridade. Seria a gênese de um *corpo-sem-órgãos*? A origem da origem do *acontecimento*?

José Gil (1996, p. 179) diz que a “*obra de arte produz um espaço e segregá um tempo próprios, nem subjectivos nem objectivos*” sendo que estes, “*engendram-se no*

¹⁹ No sentido de gestualidade corporal e dos efeitos físicos produzidos durante a ação como: tensão, dor, contração e distensão da musculatura corporal etc.

próprio processo de formação das imagens". Descrever essa gênese equivaleria a pensarmos em termos de *aqui-agora* no movimento geral do surgimento da forma. O autor está propondo um mergulho fenomenológico na interioridade do corpo, tanto na construção como na apreciação de uma obra de arte. Pensar num ponto-zero ou *sistema-zero* do *aqui-agora absolutos* permitiria então um alargamento do campo perceptível enquanto movimento do pensamento.

Essa concepção da obra de arte como portadora de um espaço-tempo absolutos num presente absoluto, aplica-se muito bem à performance, cuja principal característica se dá pelo fato de ser um tipo de trabalho que acontece ao vivo, num dado momento e espaço. E o performer seria o “escultor” desse espaço-tempo, através do engendramento das micropercepções, cujos agenciamentos (objetividade x subjetividade) permitem a manutenção e sustentação de seu estado performático. Ou seja, ele precisa criar para si um espaço interior no interior do seu corpo que invista no *aqui-agora* absoluto, capaz de dar vida à “forma”.

Comecemos pelo *espaço-zero* ou *aqui absoluto*. Este se refere à localização do corpo em si próprio vivido como localização no espaço interior do corpo, sendo que o mesmo possui dois pontos de vista (fora e dentro) que se auto refletem. Um que percorre o espaço objetivo (visto) e outro que anula essa distância a partir da imaginação (sentido), desdobrando-se no espaço de modo microperceptível. Uma consciência capaz de ligar cada ponto do corpo, tanto interior quanto exterior.

É o que Gil (1996, p.183) chama de *ubiquidade* do corpo, ou seja, a sua capacidade de perceber-se em dois ou mais lugares ao mesmo tempo: “*eu estou ao mesmo tempo na minha boca e na minha mão, no meu braço esquerdo e no meu braço direito*”. Uma distância objetiva percorrida a uma velocidade infinita que se anula “*graças a minha imaginação (corporal, como consciência imediata do corpo)*.” Segundo o autor,

Cada ponto que o corpo ocupa no espaço é convertível em ponto absoluto porque o corpo está, por referência a si próprio, numa dupla situação: é objectivo, situando-se no espaço como qualquer outro corpo; e escapa a este espaço, sendo como é <<visto do interior>>. A reflexividade do corpo permite localizar as sensações no espaço e, portanto, desdobra-las num mapa objetivo das distâncias; ao mesmo

tempo, funda porém a ubiquidade que anula todas as distâncias. (GIL, 1996, p.183)

A *ubiquidade* se alarga a todo o espaço ocupado pelo corpo (interno e externo), o qual, segundo Gil, (Ibidem) “*concebe-se como um prolongamento do corpo próprio e do seu espaço interno no espaço exterior circundante: habito este espaço como habito o meu corpo*”. É como, no capítulo anterior, foi dito que o espaço exterior se torna corpo e o corpo se torna espaço. O tempo se materializa no corpo e cria um novo espaço-tempo, a duração. O corpo se auto reflete no espaço interior e exterior ao adentrar essa nova temporalidade.

Pensarmos num *aqui-absoluto* é considerarmos que estamos num dado lugar em determinado momento. E esse momento é o tempo do *agora-absoluto*, a extensão do tempo de ubiquidade. Um presente que mede a cada instante o próprio nascimento de todo movimento (interior e exterior), e, consequentemente, da forma. José Gil (Ibid, p.186) nos diz que o “*sistema-zero do presente é um tempo sempre do nascimento; não do nascimento paralisado, mas da geração do movimento e da forma. O movimento da geração do movimento, tal é o presente da origem*”.

Saímos do espaço objetivo rumo a um espaço “paradoxal” e mergulhamos num presente que não cessa de passar. Um ponto-zero da duração, de onde todos os outros tempos se desdobram. Uma espécie de “sem-peso”, de um movimento cuja direção deixa de depender da massa do corpo e se aprofunda no presente de ubiquidade. Um movimento de aprofundamento do tempo no corpo, que resultará no que José Gil chama de *lentidão*.

À medida que o movimento linear da superfície (um ponto qualquer do corpo em direção a outro) implica um tempo de percurso, existe outro movimento vertical que puxa esse ponto para o fundo, deslocando-o para o interior do corpo. A cada ponto percorrido da superfície, existe um ponto que cai rumo ao infinito.

Neste espaço, cada movimento linear irreversível insere-se num continuum não-linear de movimentos não-objectivos tal que, a cada momento, a cada movimento linear que preenche uma distância, continuamos ainda no mesmo lugar. (Ibid, p. 189)

Esse movimento vertical e horizontal ao mesmo tempo, nos indica que há um trajeto não objetivo que implica um desdobramento do tempo: expansão e dilatação incessantes do espaço interior. Eis como se funda a lentidão. Segundo Gil,

A lentidão é aprofundamento do tempo: na lentidão cada sequência temporal se desdobra segundo a flecha do tempo e, todavia, retém-se infinitamente, produzindo a ubiquidade do presente extenso, capaz de se dilatar até o infinito, de tal maneira que pode incluir (no seu espaço de tempo, que é um espaço-tempo) qualquer outra sequência temporal. É na lentidão do engendramento do tempo – porque engendrando espaços interiores – que toda a sequência temporal se compara àquela que a inclui, no próprio movimento de inclusão que é, ao mesmo tempo, movimento de dilatação do espaço. A lentidão é o movimento de proliferação dos espaços incluídos, proliferação infinita dentro do infinito: o espaço move-se, dilata-se e fica no mesmo lugar – eis o que define a lentidão. (GIL, 1996, p. 190)

Com relação à DURAÇÃO 4 - *Lentidão*, podemos pensar que existem inúmeros movimentos acontecendo no interior do corpo embora o mesmo esteja parado de pé ou sentado na cadeira. Movimentos que se engendram através das relações entre corpo, elástico, projeção, micro e macropercepções, virtualizações e atualizações.

Na medida em que me volto para o interior do corpo, ou seja, me conecto cada vez mais às micropercepções, há um movimento vertical que me puxa para o fundo ao mesmo tempo em que algo da superfície me “toca”, me afeta. Uma dilatação do meu interior, por vezes contraída pelo elástico que aperta, e novamente dilatada quando retiro o elástico do corpo. Um prolongamento do espaço interior do corpo se emerge na infinita continuidade da projeção na parede, como um presente que está sempre por atualizar-se. Um desdobramento do pensamento, ora esvaziado, ora preenchido. Sensações de tensão e de afrouxamento, contração e distensão da musculatura. Tudo isso engendrando o novo espaço-tempo. O espaço da criação. O tempo da duração. O aqui. O agora. A forma. O corpo em obra. A performance.

Assim como a ubiquidade está para o *aqui-absoluto*, a profundidade está para o *agora-absoluto*. Juntos, eles fundam o presente absoluto, a lentidão. E é desse encontro, que ,segundo Gil, surge o gesto do pensamento:

Cada gesto de pensamento (mas também do corpo) desdobra-se na lentidão do tempo, porque a imobilidade é a condição do ajustamento perfeito do gesto ao seu alvo. O gesto do pensamento ajusta-se ao seu sentido: desenvolve-se como sendo o próprio traçado do sentido, o próprio movimento do sentido. Há gesto (e não simplesmente movimento de um móvel) porque o pensamento se comporta como um corpo no espaço do corpo. Já não há intervalo entre o movimento e sentido, mas cada movimento de pensamento é o pensamento justo, ajustado. (GIL, 1996, p.192)

Daí o autor afirmar que o gesto do pensamento é gerador de formas, uma vez que o mesmo é a forma do gesto que encarna. Há um engendramento entre o interno e o externo, as micropерcepções e as macropercepções. Um gesto que se desdobra e “exibe” o pensamento.

A lentidão controla o gesto através da sua forma, traça um desenho da forma, onde, segundo Gil (*Ibid*, p.193): “*o gesto desdobra-se a partir da sua forma em movimento de engendramento na lentidão. (...) o gesto ajusta-se e coincide com o seu alvo, o pensamento com a imagem*”.

Percebemos como o pensamento é, antes de tudo, sensação, agenciamentos de pequenas percepções. Antes de ser técnico ou cognitivo, ele é da ordem dos afetos. E é esse “afetar e ser afetado”, que nos torna capazes, de modo “mais estético”, a construirmos um possível modo de habitar (a si mesmo e o espaço circundante) mais sensível e aberto às mais diversas conexões.

Enquanto performer, buscar uma maior conscientização desse *aqui-agora absolutos* é entregar-se a uma viagem no interior de si mesmo. Aperceber-se da maior quantidade possível de “pontos” no corpo, aos quais se engendram todo o tipo de movimento. É deixar-se cair na profundidade dos espaços abertos pela lentidão, a fim de que o espaço-tempo interno se desdobre e traga à superfície uma nova “forma” ou gesto, estes, advindos do gesto do pensamento.

José Gil nos propõe, então, que o tempo da obra de arte seja o tempo da gênese das formas. Uma gênese que equivale ao próprio surgimento do tempo no interior do sujeito. O *aqui-agora* construído a partir da *lentidão*, de um movimento de desaceleração e aprofundamento do tempo no interior de si mesmo e a criação do gesto do

pensamento e do corpo. Trajeto que comprehende o “controle do tempo” e pode ser resumido em:

- 1- Esvaziamento do espaço do pensamento (cheio de pressão exercida pelo mundo exterior) e criação de um espaço interior consciente e ubíquo.
- 2- Multiplicação e desdobramento dos espaços interiores: abertura de buracos no pensamento (vazio) por onde a ubiquidade do corpo consiga percorrer todos os pontos em alta velocidade (quase imobilidade).
- 3- Dilatação do tempo: a distância objetiva deixa de impor suas determinações, a velocidade exterior diminui, a interior segue rumo ao infinito (quase imobilidade) e o movimento do pensamento se torna instantâneo sob um fundo de imobilidade. Estabelece-se a lentidão, e consequentemente o gesto do pensamento.

Eis que: estou sentado num banco e tenho 20 elásticos presos no meu corpo, os quais se encontram amarrados em duas estruturas duras, de modo a configurar um triângulo no espaço. Ou seja, existe um espaço (o lugar da performance) definido pela tríade: ESTRUTURA1 – CORPO – ESTRUTURA2, cujas laterais são delineadas pelos elásticos.

Há, ainda, uma câmera atrás da “cena” apresentada, que filma em tempo real essa espécie de “arranjo” espacial (ESTRUTURA1 – CORPO – ESTRUTURA2) projetando-o, com o uso de Datashow, na parede à minha frente. O arranjo é então multiplicado ao infinito, dado que a câmera filma, além do arranjo, a projeção na parede, e esta não cessa de reproduzir-se. *DURAÇÃO 4 - Lentidão* é o nome da performance. A ideia é permanecer nesta situação o máximo de tempo possível; sendo, os elásticos, soltos aos poucos do corpo na medida em que este vai alcançando seus limites físicos e mentais.

Ao sentar-me no banco e ter os elásticos presos ao meu corpo, preciso buscar o vazio. Esvaziar-me e conectar-me com as micropercepções ativadas pelo que me atravessa do externo. O elástico me ajuda a descobri-las. Tornam-se uma espécie de prolongamento do meu corpo. Desdobram-se e alargam-se sensações oriundas da tensão promovida pelo elástico no meu corpo. Entro no estado de performance.

Agora já não sei mais o que é elástico e o que é meu corpo. Engendraram-se de tal maneira que o interior do corpo esburacou-se e fez-se o vazio. Estou no meu pé e na minha mão ao mesmo tempo. Estou na minha barriga, no sexo, na cabeça e no pensamento. Estou na imagem que se prolonga infinitamente à minha frente, e não cessa de dilatar-se enquanto a vejo. Já não existe tempo cronológico nem espaço que não seja esse arranjo às avessas, esse tempo “não reconciliado”, essa duração “absurda”, porém tão real quanto à virtualidade que preenche todo o espaço. Espaço do corpo e corpo do espaço. Espaço interior do espaço do corpo e espaço da performance.

Abarcado na lentidão que construí para mim, sigo rumo ao infinito, sabendo que em algum momento, a dor e a tensão provocada pelo elástico irão me puxar para cima novamente. Quando solto um elástico, tento continuar descendo. Sei que quanto menos elásticos estiverem presos ao meu corpo, mais próximo da superfície me encontrarei. E assim se refaz o caminho dantes percorrido. De um elástico solto a outro. Da lentidão ao repouso. Mas já não serei o mesmo. O interior do corpo “sensibilizou-se”. Uma espécie de “fragilidade” tão cara ao artista da performance, quanto a mancha o é para o pintor, ou a curva para o escultor.

Tentemos aplicá-la a outros corpos... *a lentidão*.

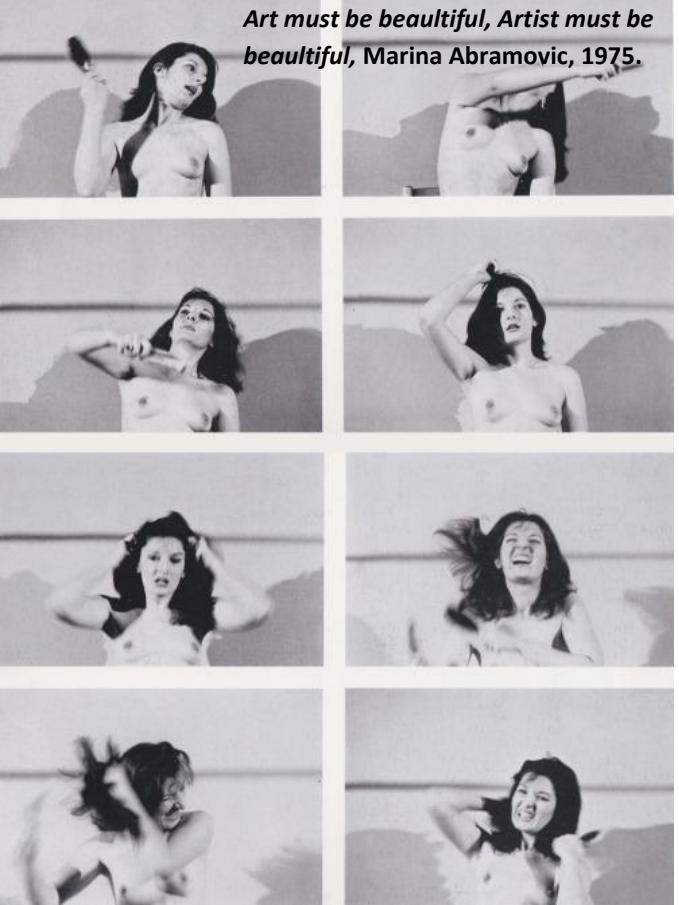
Outros corpos

Uma artista que tem sido forte referência para meu processo de criação há algum tempo é a sérvia Marina Abramovic, cujos trabalhos estabelecem uma relação direta com a criação de um estado corporal e mental, cujos limites físicos e psíquicos são os norteadores do processo.

A artista começou sua carreira na década de 1960, produzindo até hoje trabalhos significativos, assim como reapresentando algumas de suas performances. A repetição enquanto modo de operar é recorrente na obra da artista, desde suas primeiras performances, cujas operações repetiam-se por longos períodos de tempo, até chegar à exaustão do corpo e da mente.

Em *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, apresentada em 1975 em Copenhagen, Marina fica um longo período de tempo penteando os cabelos com uma

Art must be beautiful, Artist must be beautiful, Marina Abramovic, 1975.



Relation in Time, Marina Abramovic e Ulay, 1977.



Expansion in Space, Marina Abramovic e Ulay, 1977.



Dragon Heads, Marina Abramovic, 1993.



Rhythm 10, Marina Abramovic, 1973.

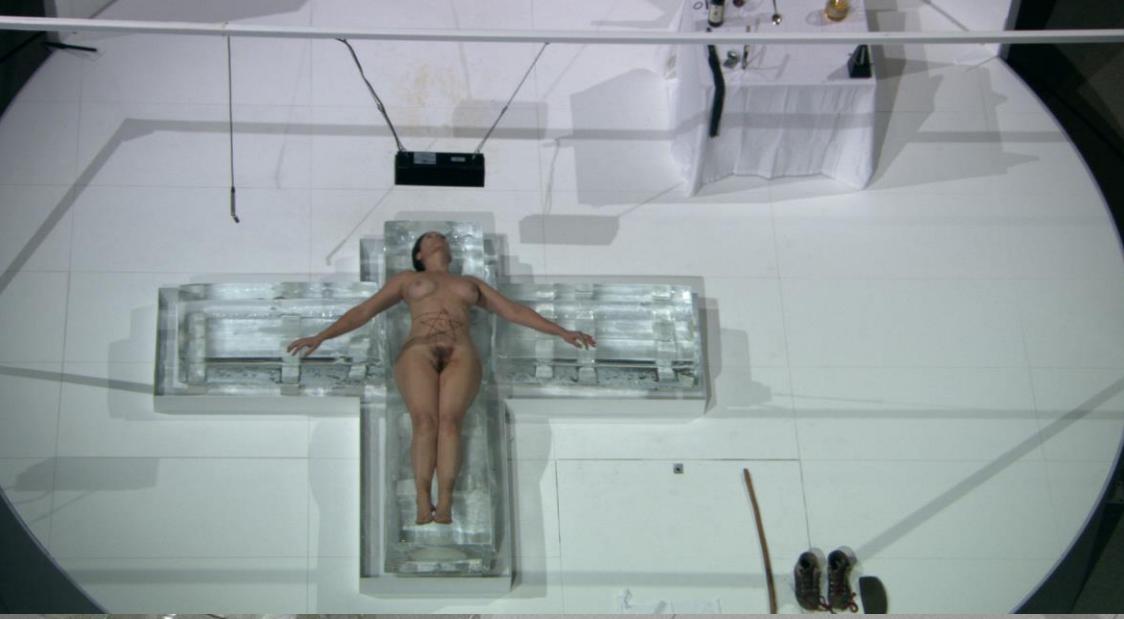


Nightsea Crossing,
Marina Abramovic e
Ulay, 1981-87.



The Lovers, Marina Abramovic e Ulay, 1988.





Thomas Lips, Marina Abramovic in *Seven Easy Pieces*, 2005.



The artist is present, Marina Abramovic, 2010.

escova e dizendo repetidamente a frase “A arte é linda, o artista é lindo”. A repetição de uma mesma ação por longo período de tempo também pode ser vista em *Rhythm 10*, nas palavras da própria artista:

Eu tinha 20 facas, dois gravadores de fita e pegava a faca e fazia aquele jogo russo entre os dedos e, cada vez que me cortava, trocava de faca e gravava no primeiro gravador. Depois de me cortar 20 vezes, eu voltei a tocar a fita, escutei o som e repeti de novo o mesmo jogo mais uma vez, para me cortar mais uma vez no mesmo espaço, para tentar unir o tempo passado e o tempo presente em um, com o erro. (ABRAMOVIC, online)

Na performance *Thomas Lips*, realizada em 1975 e reapresentada duas vezes, a artista por repetidas vezes durante um longo período de tempo, executava ações como beber vinho, comer mel, se chicotear, entalhar uma estrela de cinco pontas na barriga utilizando um pedaço de vidro quebrado, em seguida deitando-se numa cruz de gelo.

Marina também desenvolveu trabalhos colaborativos entre as décadas de 70 e 80, com o então seu parceiro na época, o artista Ulay, dentre os quais podemos citar como exemplo *Expansion in Space*, realizado durante a 6ª Documenta de Kassel em 1977. Os artistas tentavam expandir seus corpos no espaço por meio da movimentação de duas colunas grandes, às quais se debatiam.

Outro trabalho interessante em colaboração com Ulay é *Relation in Time*, onde ficavam sentados juntos, amarrados pelos cabelos, durante 16h, até que, então, o público era convidado a entrar na galeria e assistir por mais 1h, a imagem dos dois artistas já num estado corporal bem próximo à exaustão. Abramovic diria:

Outro aspecto importante foi a dimensão temporal: naquele período era muito importante fazer as performances com um processo longo. Muitas coisas estão acontecendo e o espaço fica diferente quando carregado com muita energia, e o público é confrontado com isso quando entra. (Ibidem)

Nesses e em outros trabalhos, podemos pensar em vários modos de se dar a repetição. Inicialmente, pela questão da repetição dos procedimentos que constituem o roteiro de suas ações. Num segundo plano, e a meu ver, o mais contundente, temos o

longo tempo de duração temporal de suas apresentações, que delineará o espaço-tempo da performance.

Se revisitarmos a sua trajetória artística, principalmente dando atenção especial aos seus últimos trabalhos, perceberemos que uma das principais (senão a principal) questões de Marina abrange uma experiência temporal distinta da cronológica, cuja vivência se dá a partir de “performances de longa duração”. A repetição nesse caso está intimamente ligada ao tempo, de modo que o que delineia e sustenta o trabalho é o estado corporal e mental construído a partir da longa extensão temporal ao realizar a performance. Ou seja, o tempo é fator primordial no processo de construção de sua obra.

Em uma de suas performances mais recentes, *The artist is present*, a artista, exposta ao público, executa a simples ação de permanecer sentada por um período de sete horas por dia durante três meses, em uma ambientação que comporta a sua cadeira e outra vazia; entre ambas, uma mesa. Durante esse período, a artista recebe (por alguns minutos) outra pessoa que ocupará a outra cadeira. Essa performance foi realizada como parte integrante da retrospectiva da artista no MoMA (Museu de Arte Moderna) em Nova York, de março a maio de 2010. Durante todo o horário de funcionamento do museu foi gerado o documentário *The artist is present*, compreendendo o período de preparação e exibição. O documentário conta com registros da performance assim como os bastidores da organização e montagem da exposição além de depoimentos de Marina acerca do seu processo de criação, dentre outros.

Há um quadrado de luz enorme. Só o quadrado, como no filme “Encontros e desencontros”. No meio do quadrado, há uma mesa e duas cadeiras. É simples, como se não houvesse nada. Só a artista sentada. Quero ser uma pedra ali. E olhar nos seus olhos. Serão três meses. Todos os dias. Se você trabalha três meses, a performance se torna realidade. Ninguém entende que o mais difícil é fazer algo que é quase nada. Isso exige 100% de você, não há mais história a contar... não há objetos atrás dos quais se esconder. Não há nada. É sua pura presença, você só tem sua energia e nada mais. (ABRAMOVIC in *The artist is present*)

É assim que a artista descreve a performance. Fica claro que uma das principais condições para que a performance aconteça é a criação de um estado mental que possa

“sustentar” sua ação (ficar sentada como uma pedra) durante os três meses de exibição. Ou seja, é preciso a construção de um estado de performance e Abramovic o faz na elaboração de um novo espaço-tempo (o espaço-tempo da performance, zona de turbulências) capaz de levar o corpo e a mente a outro grau de percepção. Logo nos primeiros minutos do documentário, a artista dirá:

Os artistas têm de ser guerreiros... têm de estar determinados e ter energia para conquistar não só novos territórios, mas também eles mesmos. Não importa o trabalho que se faz como artista...o mais importante é o estado mental com que você o realiza. Performance é uma questão de estado mental. (ABRAMOVIC in The artist is present)

A artista não estaria falando de uma conexão com as micropercepções, tão despercebidas entre nós, imersos que estamos na lógica caótica do sistema capitalista: “corra, pois o tempo vale dinheiro”? Uma volta para o interior de si mesmo e a criação de um “ponto-zero” que nos permita uma conexão mais profunda com nosso corpo, nossa existência? Que o artista da performance precisa se abrir a essas sutis vibrações a fim de construir um corpo potente, cem por cento presente e consciente (interiormente) durante a execução de seu trabalho?

Abramovic constrói um trajeto para sua imersão no estado performático. Trajeto do qual compartilhamos questões que parecem ser inerentes ao trabalho em performance de qualquer artista que utilize seu corpo como veículo e obra: a construção de um estado mental resistente e potente que conduza ao estado de performance, a partir do qual ergue-se um território ou “campo energético”. Este, ocupado pelo corpo a partir da reinvenção do espaço-tempo cronológicos.

Esse esvaziamento e desdobramento do espaço interior do corpo pode ser visto também em *Dragon Heads*²⁰, performance em que Marina se encontra num ambiente cercado de gelo com várias cobras enroladas em sua cabeça. É preciso criar um campo energético no qual se estabeleça uma conexão entre as cobras e a artista. E isto, Marina o faz com o controle da temperatura corporal e do ambiente. O gelo ajuda a manter a

²⁰ *Dragon heads* foi apresentada por diversas vezes em galerias da Europa e Estados Unidos no início dos anos 90, destacando as exibições: Museu de Arte Moderna de Oxford, no Reino Unido em 1993 e Caixa de Pensions, em Barcelona no ano de 1993.

temperatura do corpo da artista abaixo do normal, o que aproxima à cobra, cuja temperatura corporal é bem abaixo da humana. É Marina Abramovic a responsável por manter um estado mental, cujos agenciamentos de micropercepções não alterem a temperatura do seu corpo. Caso contrário, os animais agitados possivelmente a atacariam.

Como habitar esse tempo de criação, de “refazimento”?

Marina e Ulay percorreram por três meses a Muralha da China em *The Lovers*²¹ e passaram seis anos executando a performance *Nightsea Crossing*²², na qual sentados um frente ao outro sem se mexer em silêncio e jejum buscavam pleno esvaziamento mental. Percebe-se a importância de um esvaziamento do pensamento em direção à expansão do corpo e da mente no interior do próprio corpo, a fim de superar as reações físicas e psíquicas²³ empreendidas por esses trabalhos de longa duração. É interessante o que Marina diz a respeito da dor em *The Artist is Present*:

*Sinto dor, mas a dor é como guardar um segredo. No momento que sinto dor, entro em outro estado mental. É um sentimento de beleza e amor incondicional de que não há fronteiras entre meu corpo e o ambiente. E começo a sentir leveza e harmonia comigo mesma. É como se isso me completasse. Não sei explicar. (ABRAMOVIC in *The artist is present*)*

Quando tenho os elásticos presos em meu corpo em DURAÇÃO 4 – Lentidão, ou mesmo nas outras performances, na medida em que o tempo passa, a tensão promovida pelo elástico no corpo gera dor. Até mesmo o fato de se manter numa mesma posição ou ficar em pé por períodos mais extensos do que o habitual. E quando começo a perceber a infinidade de pontos no interior do meu corpo (micropercepções), passo a fazer outras conexões com a sensação de dor. Dilata-se o tempo interno da duração, meu corpo se expande em todo o território da performance. Quando já não é possível suportar a

²¹ *The Lovers* foi executada em 1988. Marina e Ulay percorreram durante três meses, toda a extensão da Muralha da China a partir de extremos opostos, quando então, se encontram e rompem o relacionamento pessoal-profissional de 12 anos.

²² *Nightsea Crossing* compreendia na idéia de fazer uma performance de longa duração durante noventa dias não consecutivos. Consistia em sentarem-se um diante do outro, olhando nos olhos um do outro, imóveis, separados apenas por uma mesa.

²³ Reações como dores no corpo, cãibras, agonia, êxtase etc.

conexão com “aquele” elástico, então o desprendo do meu corpo. E assim, sucessivamente com todos os outros.

Como manter o estado de lentidão? Ou melhor, como “aprender” a utilizá-lo de modo a adquirir o controle da temporalidade interior do corpo?

José Gil nos apresenta um trajeto a ser percorrido para que se alcance o estado de lentidão: esvaziamento do pensamento, desdobramento dos espaços interiores e dilatação do tempo. Um trajeto que nos conduz a uma tomada de consciência obtida por meio das micropercepções e microespacialidades, a fim de se possa construir de modo mais efetivo um gesto ou a forma.

Marina Abramovic desenvolveu o workshop *Cleaning the house (Limpando a Casa)*, com o intuito de purificar o corpo e cultivar o tipo de disposição mental necessária para a execução de performances de longa duração. A oficina acontece na natureza, e os participantes permanecem em silêncio e jejum, de modo que o corpo e mente fiquem calmos em profunda conexão. É o mesmo tipo de esvaziamento proposto por Gil, cujo desdobramento interno se dá na expansão da consciência interna do corpo e imersão numa outra temporalidade. No documentário *The artist is present*, Marina diz a respeito do workshop:

É uma estrutura simples. A idéia é controlar o seu corpo e controlar sua mente na gravidade zero, se isso for possível... O propósito é nos esvaziarmos, sermos capazes de estar no tempo presente. Pôr nossas mentes no aqui e agora. Então algo emocional aparece. É o que queremos nesse trabalho. Em performance é preciso uma tomada emocional. (ABRAMOVIC in The artist is presente)

São propostos vários exercícios de longa duração para aumentar a concentração, a resistência e a capacidade de superar limites físicos e mentais. Dentre os exercícios estão: levantar bem cedo e pular para liberar energia, realizar diariamente exercícios de respiração, nadar nu em um rio, abraçar uma árvore por longas horas, olhar para uma parede branca por tempo indeterminado, caminhar de olhos vendados pela mata, dentre outros. Ou seja, conectar-se profundamente com o interior do corpo, abrindo-se às pequenas percepções que o atravessam, entendendo a importância de uma reelaboração micropceptiva do tempo interior como sustentação do estado performático.

House Cleaning. Marina Abramovic e a cantora pop Lady Gaga, 2013.







TERRA COMUNAL ТЕРРА КОМУНАЛ

MARINA ABRAMOVIC + MAI

MAI APRESENTA

“Terra Comunal” consists of two performances that explore the relationship between the body and the environment. Through a series of actions, Marina Abramović and the MAI team invite the audience to experience the space in different ways, challenging their perception and physicality.



Preenchendo o espaço, Marco Paulo Rolla. 2015.

Segundo o escritor James Westcott em seu livro *Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia*, a ideia do workshop pode ser resumida numa história que Marina teria absorvido de textos do século XV de Cennino Cennini sobre os pintores da Renascença. História relatada pela artista em entrevista e transcrita no livro de Westcott, a qual reproduzo abaixo:

Se os artistas assumem o compromisso de pintar a parede de uma igreja ou de um castelo do rei, ou quaisquer destes grandes trabalhos, precisam realizar certos preparativos para que o trabalho seja bem sucedido. Ele sugere que o artista não deva comer carne três meses antes que inicie um trabalho desses. Dois meses antes deverá parar de tomar vinho. Um mês antes não poderá fazer sexo, e três semanas antes de pintar ele deve colocar a mão direita no gesso, não movê-la de modo algum. Então, no dia em que começa a pintar ele deve quebrar o gesso, apanhar o lápis e poderá fazer um círculo perfeito. Esse é um dos modos de limpar a casa. (WESTCOTT, 2015, p. 291)

O que percebemos, é que cada artista constrói um modo de adentrar o tempo da criação. Seja um pintor, um escultor, um fotógrafo, um poeta ou o performer. É preciso criar um espaço no interior de si que se desdobre no que muitos chamam de “inspiração” e que prefiro me referir como “mobilização”, pelo fato desta palavra estar relacionada diretamente com o movimento. Algo me afeta, me atravessa, me leva a...

Em meu caso, essa preparação se dá no processo mesmo de criação da performance ou em exercícios aleatórios que proponho como: testar diferentes modos e intensidades de respiração, percorrer o espaço de olhos vendados, andar por todo o espaço em diferentes velocidades, dentre outros. O objetivo é sempre criar um campo energético propício à instauração de um estado de performance.

Em *DURAÇÃO 1 – Resistência* o esvaziamento e desdobramento dos espaços interiores do corpo acontece na medida em que meu corpo é ativado pelas micropерcepções oriundas da tensão promovida pelos elásticos presos a ele. Em *DURAÇÃO 2 - Potência* utilizo a repetição de ações que, a partir de certa extensão temporal, me permite adentrar o estado de performance. É no ato de criar territórios a partir do “enroscamento” e “desenroscamento” de elásticos em meu corpo, que *DURAÇÃO 3 – Territórios* abraça a lentidão e demarca espaços visíveis e invisíveis. É com a

dilatação do interior do meu corpo, que sustento o estado de performance em *DURAÇÃO 4 – Lentidão*, buscando na profundidade o gesto de pensamento mais “propício” a tornar-se forma.

O fato é que, em todos os casos, busco esvaziar-me interiormente das “coisas” cotidianas, me conectando às microvibrações do corpo, mergulhando no estado de performance, adentrando uma nova temporalidade. Para isso, é necessário uma preparação física e mental que “sensibilize” o corpo de modo a torná-lo mais aberto aos encontros micropceptíveis.

Gostaria de terminar esse capítulo esboçando alguns comentários a respeito de duas performances que compuseram a exposição *Terra Comunal - MARINA ABRAMOVIC + MAI*²⁴, que ocorreu no SESC-Pompéia, SP, de 10 de março a 10 de maio de 2015. Tratarei, neste caso, especificamente do que se refere às performances de longa duração executadas durante os dois meses da exposição, por artistas convidados de Abramovic, cuja preparação corporal se deu através do workshop “Limpando a casa”. Esses trabalhos dialogam, a meu ver, com o processo de criação das performances de minha autoria apresentadas nesta pesquisa.

De 7 a 12 de abril durante 8 horas por dia, Marco Paulo Rolla²⁵ executou a performance *Preenchendo o espaço* em diversos ambientes do SESC-Pompéia. Seu trabalho consistia em percorrer por vários espaços da unidade, acompanhado por um acordeom, propagando o som ou a tensão do silêncio, fazendo da música e do movimento, estímulos para explorar improvisações ininterruptas entre o corpo, o som, o tempo e o espaço.

Se considerarmos a música como sendo uma junção de sons que se organizam de modo a formar uma unidade, podemos pensar que Marco Paulo Rolla compõe músicas

²⁴ Uma das maiores retrospectivas de Marina Abramovic, esta exposição contou com instalações, objetos transitórios, galeria de retratos em vídeo, apresentação e imersão por parte do público no Método Abramovic (MAI), quatro performances apresentadas das 13h às 19h durante os dois meses de exposição, quatro performances de longa duração apresentadas em dias marcados, além de encontros com Abramovic, nos quais a artista explanou sobre arte, seu processo de criação e o MAI. Este método consiste na preparação do corpo e da mente (com a utilização de objetos transitórios) para apreciação de trabalhos de longa duração.

²⁵ Marco Paulo Rolla é artista multidisciplinar, professor e curador de performance, e criador, coordenador e editor do CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte, em Belo Horizonte. É professor da escola Guignard UEMG, desde 2009, onde criou e implementou uma disciplina de Performance.

aleatórias, não reconhecíveis, criadas a partir do desdobramento do seu corpo interior quando “atravessado” ou mobilizado pelo som do acordeom. Uma espécie de música que reverbera na superfície do corpo e cria “partituras” corporais e mentais que possibilitarão novos arranjos e séries.

Podemos entender o acordeom como sendo o objeto utilizado pelo artista para construir uma ponte entre seu corpo cotidiano e o corpo em obra. Um instrumento que emite sons através do quais, se engendram multiplicidades de micropercepções, cujos agenciamentos do dentro e do fora permitem a criação de um novo espaço-tempo. Da mesma maneira, utilizo em meu trabalho, o elástico como material propiciador de afectos e perceptos, cujos encontros, conduzem à imersão do corpo no estado de performance. O acordeom se torna uma extensão do corpo do artista. O elástico se torna parte de um corpo que se desdobra no espaço.

Tanto o acordeom como o elástico (em meu caso), utilizados cada qual com uma finalidade, durante dada extensão temporal, podem desencadear um processo de esvaziamento mental em detrimento de uma multiplicidade de desdobramentos, cujo aprofundamento do tempo é direcionado à lentidão. Um trajeto povoado de intensidades que possibilitam a construção da ubiquidade no corpo.

Paula Garcia²⁶ executou durante todo o período da exposição, 8 horas por dia, a performance *Corpo Ruindo*. Dentro de uma sala (na qual a artista permanecia durante toda a performance) construída com revestimento interno de ímãs, a artista trabalhou incessantemente colocando e retirando estruturas de ferro (por vezes arremessadas) nas paredes magnetizadas. A ação se desencadeia de modo que a artista constrói os mais diferentes arranjos com ferros oxidados, pregos de diversas espessuras, placas de metal, restos de aço oriundos de objetos como cofres e armários, dentre outros.

É como se a artista estivesse numa linha de produção, executando o trabalho incessante de cobrir as paredes para novamente voltar as peças ao chão. Vale ressaltar que esses objetos são em sua maioria pesados e requerem um grande esforço físico para serem carregados ou mesmo desgrudados da parede em função de sua imantação. Um

²⁶ Paula Garcia é artista e pesquisadora, mestre em Artes Visuais pela FASM-SP e bacharel em Artes Plásticas pela FAAP. Atua também como colaboradora do Marina Abramovic Institute em Nova Iorque e pesquisa o campo da performance também como curadora.

esforço que precisa ser construído a partir de um esvaziamento da mente e total concentração na ação a ser executada.

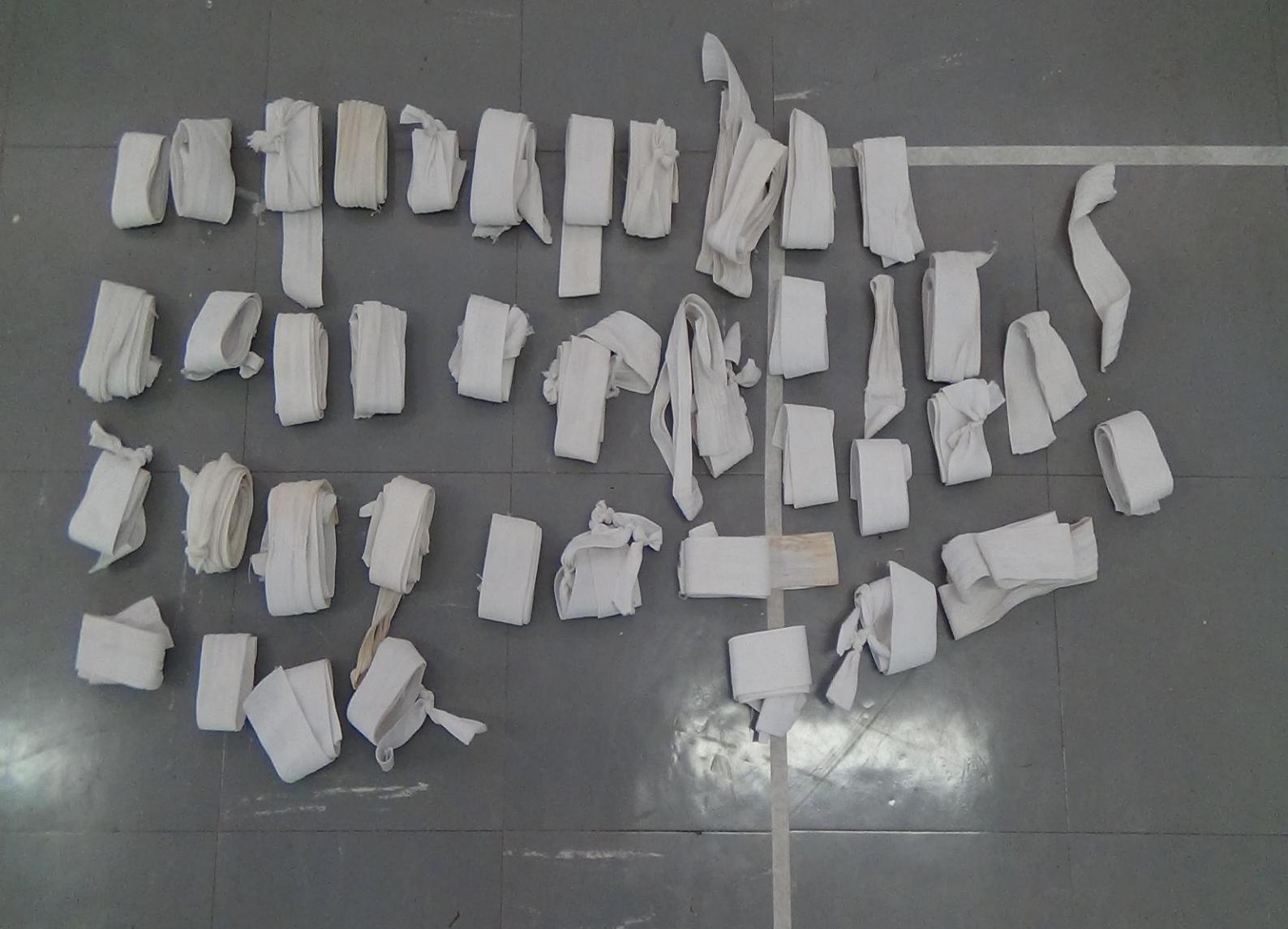
Visualmente, a artista coloca em confronto sensações de peso e leveza, cujo esforço empreendido por longas horas, impõe um jogo de resistência entre seus limites corporais-mentais ou resistência x exaustão.

O que mais me interessa, no sentido de aproximação com o meu processo criativo, é o modo como a repetição (enquanto modo de operar) parece propiciar a imersão no estado performático. Paula Garcia utiliza as peças de ferro como mobilizadores para uma ação que se dá pela repetição: a rotina do “fazer” e “desfazer” por inúmeras vezes.

Isso se aproxima muito do programa de ações que estabeleço para a performance *DURAÇÃO 2 – Potência*, embora visualmente, a leveza com que construo o meu “ambiente” de trabalho se contraste com a “dureza” do espaço que Paula “habita”. Uso um elástico, um gravador e uma pedra. Objetos que produzem sensações, agenciamentos entre micro e macropercepções, que só acontecem e instauram um estado performático, através da repetição do roteiro de ações.

O fato é que, repetir uma ação por um longo período de tempo²⁷, requer um esvaziamento interno do corpo que possibilite a construção de uma força interna capaz de expandir esse corpo por todo o espaço. É pela repetição que novas seriações são criadas, novas formas exploradas, novos arranjos organizados, novos espaços habitados. Ou seja, uma “repetição que produz diferença” como nos disse Gilles Deleuze.

²⁷ Entende-se aqui que a expressão “longo período de tempo” está intimamente ligada ao conceito bergsoniano de duração, onde a extensão temporal compreende um modo de ser no tempo, ou seja, é o resultado do cruzamento entre tempo cronométrico objetivo com o tempo imensurável da subjetividade, que se dá a partir da emoção criadora. Portanto, a aproximação que estabeleço com o trabalho de Paula Garcia é intensiva (da ordem da sensação, em se tratando de arte) e não extensiva (no sentido da quantidade de horas da performance).



Composição com elásticos usados em experimentações, 2015. Fotos:
Daniel Noronha. Arquivo do artista.

DURAÇÃO 5 – Repouso

Da saída ou do regresso ao vir-a-ser: o eterno retorno

No começo era o movimento.

Não havia repouso porque não havia paragem no movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo.

Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Ora, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?

José Gil em Movimento Total: O corpo e a dança

Havia um corpo cotidiano cujo “desejo” mobilizava-o à construção de afectos e perceptos. Corpo-sem-órgãos em vias de atualizar-se em expressões a serem “inventadas”... emoção criadora. Durações experimentadas, vivenciadas... tempo do acontecimento. Engendramento de micro e macropercepções na construção da zona de turbulências... estado de performance. Corpo em devir, potente, desterritorializado. Aprendeu a ocupar um espaço... espaço da performance. Outra temporalidade cuja dilatação do tempo fez expandir o corpo por todo o espaço. Corpo tornado espaço e espaço tornado corpo... corpo em obra. Esvaziamento do pensamento e desdobramento dos espaços interiores... a lentidão.

Instaurado o estado de performance e adquirida a “lentidão” necessária à manutenção dessa condição de corpo em obra, há um momento em que, alcançados seus limites físicos e mentais, o corpo começa a refazer todo o trajeto percorrido até aqui. Aos poucos ele retoma sua condição cotidiana e a performance termina.

Do mesmo modo como não podemos determinar com exatidão cronométrica e cronológica os estados pelos quais o corpo passa em direção ao estado de performance (apenas podemos traçar momentos mais significativos do processo, apresentados nesta dissertação) , também não podemos mensurar o caminho de regresso. O fato é que o corpo, chegando ao ápice do estado de performance e alcançando seus limites físicos-mentais, busca o repouso. Caminha em direção à desaceleração que o permitirá retomar sua condição habitual, ou seja, retomar seu estado corporal cotidiano. É certo que essa desaceleração compreende, em grande parte do processo, a uma velocidade infinita de micropерcepções. É o que tratei no capítulo anterior a respeito da lentidão: o “sem-peso” infinitamente puxado para baixo. O vazio compreendido de intensidades infinitas.

José Gil, já na introdução do livro *Movimento total: o corpo e a dança*, nos questiona a respeito de um possível “começo” do movimento dançado:

A partir de que momento se pode dizer que tal movimento dançado começa, se é verdade que em certo sentido não pode comportar o começo, uma vez que já está por inteiro no instante que precede o desdobrar-se dos gestos dançado? (GIL, 2004, p.15)

O autor está questionando se seria possível considerarmos o início de um movimento executado pelo bailarino durante sua apresentação²⁸, entendendo que o movimento dançado compreende o infinito em todos os seus movimentos. Ele mesmo responde:

Não se trata aqui, de uma questão de técnica motriz ou de um problema de dinâmica dos fluxos de energia nervosa. Em vão procuraríamos desse lado um ponto de partida do primeiro movimento. É antes uma questão de escala de percepção: o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macropерcepção, ao passo que a micropерcepção não encontra senão movimento. (Ibidem)

²⁸ E podemos estender essa reflexão à performance, visto que a dança é uma apresentação ao vivo, e portanto, não deixa de ser uma performance executada por um artista cujo corpo empreende a imersão num outro estado diferente do cotidiano. Ou seja, um estado de corpo em obra.

DURAÇÃO 1 – Resistência, 2014. Fotos: Paulo Rogério Luciano.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



De acordo com Gil, o repouso traz em si uma infinidade de movimentos internos microperceptíveis. O que me leva a concluir: enquanto movimento macroperceptível (visível), o repouso nos remete à imobilidade e, em contrapartida, enquanto movimento microperceptível (invisível e da ordem dos afetos) corresponde à mobilidade infinita que não cessa de fazer-se. Se falamos em estado de performance, estamos nos referindo ao engendramento de micro e macropercepções. Portanto, de um primeiro movimento (repouso) que não cessa de vir a ser.

A saída do estado de performance ou a volta para sua condição habitual comprehende, a meu ver, um corpo que caminha em direção ao repouso. Não o repouso da ordem da imobilidade, mas o repouso constituído de movimento, energia, intensidade e devir, como nos coloca José Gil.

Sendo assim, como podemos compreender o repouso a partir de uma perspectiva do devir? Como um corpo que está em constante vir-a-ser repousa? Quando começa e termina uma performance?

Nesse momento procurarei tratar a respeito do processo de saída do corpo do estado de performance em direção à sua condição habitual, ou seja, seu estado cotidiano. Porém, um retorno imerso na diferença oriunda do encontro com a arte. Um corpo que retoma aos poucos à sua condição cotidiana, porém transformado, mais sensível.

Pretendo tratar dessas “sutis” durações que compõem esse trajeto. Um trajeto que não ocorre como uma quebra, um rompimento brusco, porém impõe as suas próprias “leis” e condições do retorno. Um retorno que nunca é ao mesmo.

É certo (e vimos isso no transcorrer desta dissertação) que o corpo em devir nunca deixa de devir-se. Ainda que retorne à sua condição habitual, não cessa de agenciar-se às micropercepções. Portanto, acredito que o conceito de *devir* a partir da leitura deleuzeana sobre o *eterno retorno* de Nietzsche possa ajudar a compreender melhor esse trajeto. Inclusive tentarei, a partir de suas considerações, esboçar possíveis “limites” entre o corpo cotidiano e o corpo em obra.

Para tal, é preciso retomar algumas considerações a respeito da repetição e das três sínteses do tempo presentes em *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze.

Como já vimos, para Deleuze a repetição nunca produz o mesmo, mas o diferente. Nunca uma repetição será igual à outra, justamente por que a repetição está no “espírito

daquele que a contempla.” Ou seja, a subjetividade em constante devir, enseja uma “paisagem” que muda constantemente “aquilo que vejo e o que me olha naquilo que vejo”, como nos foi dito por Georges Didi-Huberman. Mais ainda, como “aquilo que vejo e opero somado ao que me olha e me atravessa naquilo que vejo e experimento” (vide capítulo 2).

As três sínteses do tempo compreendem uma reflexão da repetição nas três temporalidades: presente, passado e futuro. Para Deleuze o presente é a origem do tempo, a duração, o tempo do acontecimento. Nele coexistem o passado e o futuro sendo que, o passado comprehende a memória pura (como vimos no capítulo 3, onde tratei o tema da duração a partir da leitura de Deleuze sobre Bergson) e o futuro se refere ao eterno retorno, repetição enquanto diferença (a “verdadeira” repetição para Deleuze).

A síntese do tempo constitui o presente do tempo. Não que o presente seja uma dimensão do tempo. Só o presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e constitui o passado e o futuro como dimensões deste presente. Todavia, esta síntese é intratemporal, o que significa que esse presente passa. (DELEUZE, 2006, p. 120)

As três sínteses constituem um conjunto do tempo. Elas se fazem e refazem, continuamente, em devir. O que leva Deleuze a afirmar que o ser é puro devir, ele não pára de vir a ser. Roberto Machado em *Deleuze: a arte e a filosofia*, nos diz sobre a leitura deleuzeana de Nietzsche acerca do devir:

(...) no tempo passado sendo infinito ou eterno, o devir teria atingido seu estado final, se houvesse um; ora, o instante atual que é um instante que passa, prova que esse estado final não foi atingido; logo, um equilíbrio das forças, um estado de equilíbrio, um estado inicial ou final, não é possível. Bastaria um único instante de ser anterior ou posterior ao devir para que não pudesse mais haver devir. O instante atual é um instante que passa e só pode passar porque é ao mesmo tempo presente, passado e futuro. Há uma relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e futuro, e é essa relação que funda ou determina a relação do instante atual com os outros instantes. (MACHADO, 2009, p. 90-91)

Machado ainda nos apresentará a conclusão de Deleuze:

DURAÇÃO 2 – Potência, 2014. Frame de vídeo. Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.



Deleuze então conclui: “Que o instante atual não seja um instante de ser ou de presente ‘no sentido estrito’, que ele seja o instante que passa, nos força a pensar o devir, mas a pensá-lo como o que não pode começar e o que não pode acabar de devir”. (MACHADO, 2009, p.91)

Seria o tempo um círculo vicioso? Se o fosse, como poderíamos pensar que o ciclo temporal traria o novo, a diferença? Vejamos por que o eterno retorno é pensado por Deleuze em termos de “repetição que produz diferença”.

A primeira síntese do tempo se refere à constituição do presente como “presente vivo”. É nele que o tempo se desenrola. É um presente que passa e se forma a partir do hábito, extraíndo da repetição algo de novo e contraindo-se na duração. É uma síntese formada pelos inúmeros hábitos que nos compõem, cuja contração e contemplação, produzem o eu. Segundo Peter Pal Pélbart em *O tempo não-reconciliado*:

Trata-se então de um presente vivo contraindo os instantes numa duração, numa retenção do passado, numa expectação do futuro, definindo “nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações”. A duração de um organismo depende aí do alcance de suas “almas contemplativas”, daquilo que elas contraem, do tanto de instantes passados e futuros que elas encampam. “O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes”. (PELBART, 2010, p.124)

O hábito é a repetição do presente. E seria uma repetição do mesmo se não houvesse nesse presente, uma memória capaz de contrair o passado atualizando-se enquanto duração ou modo de ser no tempo. A leitura deleuzeana sobre Bergson nos mostrou que o presente e passado coexistem enquanto engendramento de virtualidades a serem atualizadas a partir do que o filósofo chamava de emoção criadora: algo na virtualidade que nos mobiliza a criar planos ou linhas de composição a fim de nos reinventarmos e habitarmos o ser da duração.

A emoção criadora faz o desejo investir naquilo que faz sentido (ao nos afetar) e atravessa nossa duração rumo ao ser “possível” que nos tornamos a cada momento. Ela contrai diferentes graus da virtualidade, do passado “imemorial”, da lembrança pura. Faz o presente passar. Torna o hábito mero espectador de uma infinidade de agenciamentos

microperceptíveis de uma duração que nos coloca em movimento, em devir. Potência criadora que retira do hábito a tendência de fazer retornar o mesmo. Deleuze dirá:

O hábito é a fundação do tempo, o solo movente ocupado pelo presente que passa. Passar é precisamente a pretensão do presente. Mas o que faz que o presente passe e que aproprie o presente e o hábito deve ser determinado como fundamento do tempo. O fundamento do tempo é a memória. (...) O hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente). (DELEUZE, 2006, p. 124)

Se o presente corresponde à origem e ao desenrolar do tempo, o passado é o responsável por esse desenrolar: ele faz com que o presente passe e que, dele, advenha outro. Sendo assim, o passado corresponde à segunda síntese temporal, coexistente ao presente que ele “foi”, porém, pré-existente ao presente que ele nunca foi.

Deleuze (*Ibid*, P.126) dirá que “*o passado não faz passar um dos presentes sem fazer com que outro advenha, mas ele nem passa nem advém*”. Ele não se forma antes nem depois. Está entre. É o que mobiliza e faz funcionar a “engrenagem” do tempo. Enquanto que o presente concerne à fundação do tempo, o passado é o responsável por tal fundamento.

O paradoxo da preexistência, portanto, completa os dois outros: cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, todo o passado coexiste com o presente em relação ao qual ele é passado, mas o elemento puro do passado em geral preexiste ao presente que passa. Há, portanto, um elemento substancial do tempo (passado que jamais foi presente) desempenhando o papel de fundamento. Ele próprio não é representado. O que é representado é sempre o presente, como antigo ou atual. Mas é pelo passado puro que o tempo se desdobra assim na representação. (Ibid, p. 127)

E a repetição? Nessa complexa série, sistema ou síntese do tempo, tudo é repetição para Deleuze, inclusive o futuro, como veremos adiante. Presente e passado são repetições em si mesmos, dois modos diferentes que se repetem um no outro: o primeiro pelo hábito, o segundo pela memória.

DURAÇÃO 3 – Territórios, 2015. Frame de vídeo. Edição: Daniel Noronha.
Arquivo do artista.



Um círculo “descentrado” cuja forma se configura no “novo” (o futuro) oriundo da insuficiência do passado em relação ao presente que nunca deixa de devir-se. Uma espiral do tempo atravessada por fluxos de intensidades, cuja “emoção criadora” ou “desejo” ou “vontade de potência” faz contraírem-se, repetindo o futuro como “eterno retorno”.

A repetição é uma condição da ação antes de ser um conceito da reflexão. Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno. (DELEUZE, 2006, p. 138)

Eis a terceira síntese do tempo: o futuro como eterno retorno. Dirá Deleuze ainda que,

(...) o eterno retorno só concerne e só pode concernir ao terceiro tempo da série. É somente aí que ele se determina. Eis porque ele é literalmente chamado de crença do futuro, crença no futuro. O eterno retorno só afeta o novo, isto é, o que é produzido sob a condição da insuficiência e por intermédio da metamorfose. Mas ele não faz retornar nem a condição nem o agente; ao contrário, ele os expulsa, os renega com toda a sua força centrífuga. Ele constitui a autonomia do produto, a independência da obra. (*Ibidem*.)

Seria então, o futuro, a chave para compreendermos a diferença? Ele se serviria da repetição do hábito e da memória como estágios para se chegar ao “novo”? Se Deleuze diz que só o presente existe, é o modo como manipulamos a memória e a crença no futuro que nos farão “repetidores” da diferença? O eterno retorno seria uma aspiração a nos refazermos constantemente? Seria a peça fundamental para compreendermos nossa devires?

Perguntas que possivelmente encontraremos respostas naquilo que Nietzsche chamou de “vontade de potência” e Deleuze tomou emprestado para justificar o devir, ou melhor, o ser do devir. É ela quem vai formular o conteúdo do eterno retorno. Seria exaustivo, ou desnecessário para esse momento, retomarmos o conceito de vontade de potência em Nietzsche (o que nos custaria uma leitura minuciosa de *Assim falou*

Zarathustra). Portanto, utilizarei Roberto Machado e a leitura de Deleuze apresentada por este, para delinearmos conceitualmente a vontade de potência. Partirei da ideia deleuzeana de que, no eterno retorno, a vontade de potência é considerada um devir de forças que afirmará o princípio da diferença. Ela é o princípio interno de determinação da qualidade das forças e da quantidade de relação entre as forças. Um querer interno que definirá quais forças são ativas e reativas, dominantes ou dominadas.

Acerca dos tipos de forças que Deleuze descreve, Machado nos diz o seguinte:

Partindo da ideia de que aquilo que constitui a essência da força é a relação com outras forças ou de que é na relação que a força adquire sua essência ou qualidade, Deleuze define um corpo – químico, biológico, social, político – como um fenômeno múltiplo, um composto de uma pluralidade de forças irredutíveis em luta, em que algumas são dominantes e outras dominadas. As forças superiores ou dominantes são chamadas ativas; as forças inferiores ou dominadas são chamadas reativas. Ativo e reativo são as qualidades que correspondem à diferença de quantidade entre as forças. A essência ou a qualidade da força é a diferença de quantidade resultante da relação entre as forças. (MACHADO, 2009, p. 92)

E é a vontade de potência que incidirá sobre a qualidade das forças, tornando o devir, um processo de “luta incessante” entre o interno e o externo, o que promove a expansão ou a contensão, o que afirma e o que nega:

(...) Diferença e repetição dirá explicitamente que a vontade de potência é o mundo das intensidades puras. A vontade de potência é o princípio intensivo das qualidades e quantidades das forças. Assim, se uma força domina ou é dominada, é sempre por vontade de potência que isso acontece. E Deleuze estabelece terminologicamente a distinção entre esses dois níveis afirmando que aos dois tipo ou qualidades de forças – ativo e reativo – correspondem duas faces ou duas qualidades da vontade de potência, das intensidades das forças e de onde elas derivam: afirmação e negação. (*Ibid*, p. 95-96)

Para Deleuze a vontade de potência é afirmativa, procurando, portanto, eliminar as forças reativas. Mesmo que existam infinitas nuances para as forças reativas assim como para as ativas, dependerá da afinidade e dos agenciamentos que se estabelecem entre essas forças e a vontade de potência, a qualidade da relação. Esse é o sentido da

DURAÇÃO 4 – Lentidão, 2015. Fotos: Lucas Dilan. Edição: Daniel Noronha.
Arquivo do artista.



vontade de potência como afirmativa, segundo Machado (2009, p. 97): “*seja o que for que se queira, elevar o que se quer à última potência, à enésima potência, que é a potência do eterno retorno.*”

É preciso que as forças reativas sejam suprimidas pela vontade de potência. Isso se daria através do investimento numa vontade “negativa” de potência que antes as asseguraria, mas que, elevada ao máximo na sua negação ou vontade de nada, se transforma em afirmação.

A única maneira de realizar uma transvaloração ou transmutação de todos os valores, isto é, de destruir as forças reativas e converter a vontade negativa em vontade afirmativa, é relacionar a vontade de nada, a vontade negativa de potência, com o eterno retorno, ou de elevar a vontade negativa de potência à enésima potência do eterno retorno: “A negação ativa, a destruição ativa, é o estado dos espíritos fortes que destroem o que há de reativo neles, submetendo-os à prova do eterno retorno”. (Ibid, p. 99)

E é no modo como relacionamos essas forças internas que poderemos construir modos de existência mais ou menos mobilizadores, mais ou menos sensíveis, mais ou menos potentes. Uma “luta” a ser travada incessantemente na busca do eterno retorno, de um possível corpo-sem-órgãos cujas intensidades promovam a “vida” e não a passividade, a captura do desejo. Que nesta batalha entre forças, possamos construir um corpo-sem-órgãos intenso e potente, o qual se lança no devir sem fim da existência e não têm medo de se desterritorializar para reterritorializar de novo, quantas vezes forem necessárias... quantas vezes, no corpo, pedirem passagem.

Assim se produz o novo... Lançando-se no eterno retorno e afirmindo-o como devir-ativo, o que, para Deleuze corresponde ao ser universal do devir, o único devir realmente existente. Ou seja, aquele que produz diferença. Daí Machado (Ibid, p.102) afirmar que os conceitos nietzschanos de vontade de potência e eterno retorno sejam, “*em última análise, os principais nomes, entre vários utilizados por Deleuze, para os conceitos de diferença e repetição*”.

Daí a crítica à representação ser um dos pontos mais importantes da obra de Deleuze, visto que aquilo que se repete ou retorna, nunca será o mesmo. Crítica ao pensamento cartesiano e ao próprio sistema capitalista onde nos encontramos inseridos.

Uma “libertação” da subjetividade e o reconhecimento do devir como fundamento de construção permanente do ser. Uma proposta de “reação” à captura de nossos desejos a partir da emancipação das forças ativas. Em suma, uma filosofia da afirmação... afirmação da diferença. Diz Deleuze:

O eterno retorno não faz retornar o mesmo e o semelhante, mas ele próprio deriva de um mundo da própria diferença. Cada série retorna não só nas outras que a implicam, mas por ela mesma, porque ela não é implicada pelas outras sem ser, por sua vez, integralmente restituída com aquilo que as implica. O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assinalável, isto é, a designação da origem como sendo a diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais. Neste sentido, o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética, em si (o que Nietzsche chamava de vontade de potência). (DELEUZE, 2006, p. 182-183)

Nós somos transformação incessante, corpo em constante mutação interna, agenciamentos de micro e macropercepções, infinita espiral de afecções pedindo passagem, repetições que retornam “encarnadas” pela diferença, resistência contra os hábitos, vontade de potência, emoção criadora, durações, multiplicidades, devires...

O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente, nem é o semelhante, mas o dissimilar, nem é o Uno, mas o múltiplo, nem é a necessidade, mas o acaso. Ainda mais: a repetição no eterno retorno implica a destruição de todas as formas que impedem seu funcionamento, categorias da representação encarnadas no caráter prévio do Mesmo, do Uno, do Idêntico e do Igual. (Ibid, p. 183)

O corpo do performer está imerso no devir... Um devir cujas diferenças são produzidas antes, durante e depois de uma apresentação. Entrar e sair do estado de performance compreendem “durações” inseridas num “jogo” muito maior, cujo limite é bastante tênue entre sua condição cotidiana e de corpo em obra. É um corpo que se transmuta incessantemente estando o artista executando um trabalho ou não.

A todo o momento somos atravessados pelas pequenas percepções e o que delineará o começo e o final de uma performance é a passagem de uma condição corporal à outra. As micropерcepções não são acessadas apenas durante a performance,

mas atravessam o corpo do performer a todo instante. Ele as utiliza como preparação e desenvolvimento do seu corpo para um trabalho em performance ou mesmo para a vida cotidiana.

O que um trabalho de performance faz é atualizar e compor expressivamente um intervalo mais sensível da sua existência, num dado espaço e tempo (cronométricos e imensuráveis), denominando essa “viagem” de performance. Por isso penso que a performance, enquanto linguagem artística, está para além do teatro tradicional que conhecemos. Ela está para além da representação, pois se “apresenta” naquele exato instante... como um acontecimento. Sou eu quem está ali, não um personagem fictício.

Eleva-se a vontade à enésima potência a ponto daquilo não caber mais no corpo... precisar sair para fora, exteriorizar-se. Entrega-se ao devir-ativo metamorfoseando-se através dos tempos... onde passado, presente e futuro se misturam formando a duração “necessária”, “apropriada”, “perfeita”. Eis uma concepção mais “forte” de devir... onde o ser é devir e, a vontade de potência, o desejo que nos habita: mobilização interna cujas forças ativas suprimem as reativas. Fez-se a diferença.

Uma performance termina quando são alcançados os limites corporais-mentais do artista. Isso não significa que o corpo parou de produzir diferenças, mas que “necessita” agora, de outros agenciamentos... outros atravessamentos. E quando retoma aos poucos sua condição cotidiana, o mesmo retorna diferente do era antes de fazer a performance. E o será tantas vezes quantas retornar.

Como havia dito no início do capítulo, a saída do estado de performance comprehende um trajeto rumo ao repouso. E se o ser é devir, ele está em constante movimento. Ou seja, o repouso aqui não significa imobilidade, mas uma desaceleração interna que sutilmente delineará a “fronteira” entre um estado corporal e outro. Etapas que nunca cessam de ser tocadas pelas micropercepções e suas afecções.

Sair do estado de performance é regressar à vida cotidiana, de modo mais sensível. Penso que o performer precisa estar o tempo todo atento às pequenas percepções. Procurar manter-se ligado ao interior do seu corpo o máximo possível, para que possa ... fazer da sua existência... também uma obra de arte... ou pelo menos, experienciar na vida como se experiencia na obra de arte.... Trazer para seu cotidiano a sensibilidade que o fará conectar-se mais intimamente com as energias da criação, com a

emoção criadora. Para isso é que serve a arte. Para nos tornar melhores do que somos, ou pelo menos mais sensíveis do que pensávamos que éramos.

.afeto. , 2010. Foto e edição: Daniel Noronha.
Arquivo do artista.

.afeto.

CONCLUSÃO I

.Possíveis ações orientadas para vídeo.

Ao longo dos experimentos realizados na pesquisa, comecei a construir vídeos oriundos das gravações e registros fotográficos de apresentações e experimentações em ateliê. Alguns deles acabaram se tornando ensaios visuais e vêm “pedindo” desdobramentos ao que podemos chamar de “ações orientadas para vídeos”, ou seja, a elaboração de ações feitas para serem mostradas em vídeo.

Tratarei aqui a questão do “registro de performances” e a importância que os mesmos apresentam quanto materialização de uma linguagem artística “imaterial.” Uma discussão interessante inclusive, para pensarmos as próprias imagens que se apresentam (e como se apresentam) ao longo desta dissertação.

Considero a performance como um engendramento de ações, cuja “existência”, se prolonga para além da sua documentação, seja quanto imagem fotográfica ou vídeo. A documentação de um trabalho em performance apresenta uma “performatividade” própria e nos leva a uma questão interessante a ser explorada: os registros de uma performance recriariam a situação da performance ou se apresentariam de modo autônomo como documentações performadas? Funcionariam como “provas” de que o trabalho existiu e, portanto, informativas em seu caráter comunicacional, ou habitariam um “entre” no qual afirmar-se-iam como possíveis obras de arte autônomas em relação ao fato que as originou?

Regina Melim²⁹ (2008, p.37) no livro *Performance nas Artes Visuais*, nos informa que a noção de performance têm sido amplamente reexaminada a partir da década de 90 : *Reavaliações de ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante das câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo.*

²⁹ Regina Melim é doutora em comunicação e semiótica pela PUC de São Paulo e docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde coordena o grupo de pesquisa *Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais* (UDESC/CNPQ), junto com Raquel Stolf, sendo também pesquisadora do grupo *Pensamento Impresso* (UFMG/CNPQ).

Assim, temos performances históricas reapresentadas a partir de seus registros em vídeo, fotografias, depoimentos etc. Somado a isso, está a própria complexidade das propostas curatoriais envolvendo trabalhos em performance e o recorrente uso das mídias digitais pelos artistas na divulgação e mesmo execução de suas propostas artísticas.

Dentre alguns estudiosos e teóricos da performance, Melim nos apresenta Kristine Stiles, cujo termo “performance” é utilizado numa perspectiva ampla que inclui diversas possibilidades de procedimentos. Segundo Melim:

Para Stiles, performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam base de uma forma híbrida de performance. (MELIM, 2008, p.38)

Gosto da palavra “híbrida” utilizada por Melim, pois a mesma corresponde à infinidade de modos de se fazer e pensar arte a partir das mais variadas intersecções. Uma multiplicidade de agenciamentos que se incorporou às aspirações da arte “contemporânea”, muito embora como mencionado nesta dissertação, já fizesse parte de experimentos performáticos desde as vanguardas.

Vemos a proliferação, com os meios de comunicações e principalmente a internet, da veiculação recorrente de documentos de performances em redes sociais e mesmo páginas criadas pelos próprios artistas para “comunicarem” os seus trabalhos. Também encontramos exposições que trazem ao público esses registros em forma de fotografias, instalações de objetos e videoinstalações. Cito a performer Marina Abramovic, como exemplo de uma artista que têm cada vez mais proposto exposições e retrospectivas de seus trabalhos atualmente. Dentre essas propostas, podemos mencionar *Terra Comunal – MARINA ABRAMOVIC + MAI*, consideravelmente explorada no transcorrer dessa dissertação.

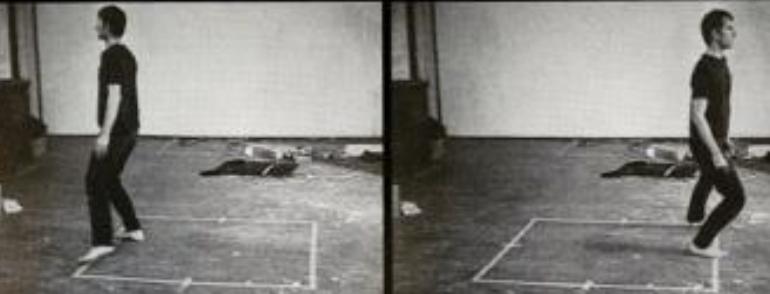
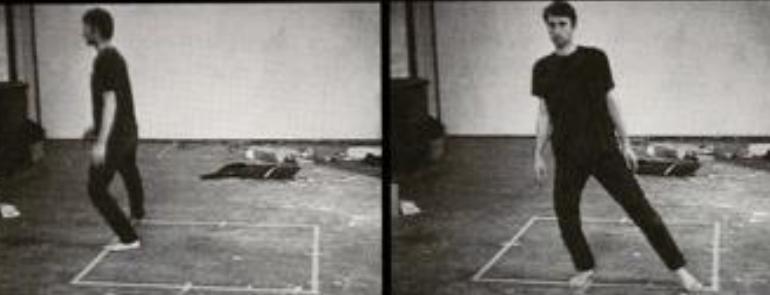
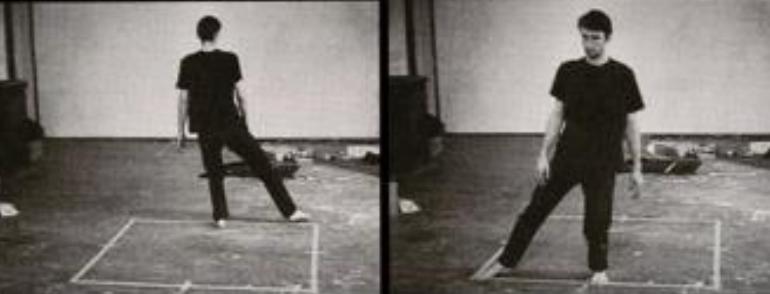
Penso que o vídeo é um dos meios mais eficazes com relação à documentação da performance. Ele traz em si o movimento que a fotografia não consegue capturar, a imagem que o texto só pode criar na imaginação do espectador. Algumas fotografias podem, sem maiores dificuldades, captar um momento crucial num trabalho performático dando conta de representar a performance como um todo. Mas, ainda assim, não deixam de ser um momento capturado, um gesto, um instante.

Em meu caso, penso que o vídeo se aproxima mais da performance justamente por esta ser um tipo de arte composta pelo engendramento de infinitos e sucessivos instantes, empreendidos de movimento, espaço e tempo. Inclusive as filmagens das experimentações que realizei durante a pesquisa, foram imprescindíveis para um melhor entendimento da construção do meu estado performático.

Elas permitiram que, do lado de fora da performance, eu pudesse ter um olhar mais crítico acerca do meu processo e construí de modo significativo a base conceitual da pesquisa aqui apresentada. Alguns desses registros começaram a “pedir” por um desdobramento para além de documentos de análise de processo. Instigaram-me à criação de outras imagens que considero como desdobramentos “possíveis” para as performances.

Melim dirá, ainda, que no final da década de 60 e início de 70, com o advento da câmera filmadora, muitos artistas incorporaram-na em seus processos de criação. Colocavam-se em frente à câmera sem a presença de um público e, a partir dos gestos que realizavam, compunham seus trabalhos. Com relação a essas filmagens, a autora nos informa:

Uma das características presentes tanto nesses vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística, eleito, muitas vezes, como lugar de desdobramento das categorias escultura epintura. (MELIM, 2009, p. 49)



Experimentações em atelie de Bruce Nauman, década de 60.

Desses artistas, me chama atenção o norte-americano Bruce Nauman³⁰, cujos trabalhos traziam a repetição como elemento primordial em suas experimentações de vídeo-performances registradas em seu próprio ateliê caracterizadas por movimentos repetitivos protagonizados pelo próprio artista. São ações em que emprega seu corpo em dimensão escultórica, em várias posições em relação à arquitetura do seu estúdio explorando a instantaneidade, o espaço e a intimidade. Ações que me fazem pensar nas performances *DURAÇÃO 2 – Potência* e *DURAÇÃO 3 – Territórios* como projeções de desenhos no espaço, por um corpo que muitas vezes, se comporta como uma escultura.

No livro *A arte da performance*, Roselee Goldberg, a respeito do trabalho de Nauman, nos diz que ele:

*O artista californiano Bruce Nauman, por exemplo, realizou obras como *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado* (1968), que tinha relação direta com sua escultura. Ao caminhar ao redor do quadrado, ele podia vivenciar em primeira mão o volume e as dimensões de suas obras escultóricas, que também lidavam com o volume e a colocação dos objetos no espaço.* (GOLDBERG, 2006, p.149)

Percebo, portanto, como a documentação em performance é dotada de “performatividade”. São mais que registros “orquestrados” com a finalidade de capturar uma possível “essência” do trabalho, podendo assumir autonomia suficiente para se apresentarem como “obras” de arte. Independem de terem sido concebidas como registro de uma apresentação ou propositalmente como uma ação orientada para ser filmada.

Aqui, cabe citar como exemplo três ensaios visuais que foram criados durante minha pesquisa. Na performance *DURAÇÃO 1 – Resistência*, apresentada duas vezes em espaço público, foram capturadas imagens fotográficas e audiovisuais por profissionais a fim de documentar o “acontecimento”. Mas como pensar aquelas imagens, cuja função documental se expandiu para a produção de ensaios editados, “tratadas” esteticamente como imagens independentes?

³⁰ Bruce Nauman é um importante artista estadunidense, tendo produzido desde a década de 60, trabalhos dotados de hibridismo, utilizando de vídeo, fotografia, gravura, escultura, instalação e performance.

DURAÇÃO 1 – Resistência, 2014. Frame de ensaio audiovisual.

Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

ENCARNAR DIFERENÇAS:

"mergulho no invisível das sensações e de sua atualização em alguma forma de expressão a ser criada". (Suely Rolnik)





§ (im+permanência) Qualidade de impermanente.



micro - arquitetura



[INvisível]

DURAÇÃO – Resistência # possível ensaio sobre a impermanência e o ato de resistir#, 2015.
Frames de ensaio audiovisual. Edição: Daniel Noronha. Arquivo do Artista.

DURAÇÃO 3 – Territórios # mapa micropreceptível em 1min. e 4s, 2015. Frames de ensaio audiovisual.
Edição: Daniel Noronha. Arquivo do Artista.



No caso, estou me referindo a dois ensaios visuais oriundos dos registros desse trabalho. Um deles³¹, cujo título é o mesmo da performance, comprehende imagens tratadas sob diferentes texturas, engendrando-se a textos e expressões referentes à construção de um corpo em “estado de performance”. Há de se ressaltar o fato de que a construção do ensaio se deu sem preocupação com a ordem cronológica dos fragmentos de vídeo, mas com a elaboração de um discurso poeticamente criado entre imagem e palavra.

O segundo ensaio visual, *DURAÇÃO – Resistência # possível ensaio sobre a impermanência e o ato de resistir#*³², consistiu na edição de uma gravação feita com a câmera parada num dado enquadramento, do qual se permitia ter uma visão do plano geral da performance: o trajeto retilíneo executado de uma árvore em direção à outra. Apesar do posicionamento da câmera e da gravação terem sido meramente documentais, ao me deparar com aquela imagem numa espécie de “moldura”, imaginei que criar uma espécie de “quadro móvel” fizesse dialogar de maneira interessante, a minha imagem parada como uma “arquitetura” em contraposição ao movimento das pessoas e os sons da praça. Uma espécie de “micro-arquitetura” se formando a partir dos agenciamentos entre o corpo-artista e a cidade, que editadas em vídeo, estabelecem uma relação com estruturas gráficas aplicadas à imagem juntamente com definições sobre arquitetura, subjetividade e impermanência.

A meu ver, esses dois ensaios, tentam contar, poeticamente, a “história” da construção de um corpo... “corpo deleuziano”... “corpo sem órgãos”... “corpo em obra”. Não são vídeos que relatam especificamente o evento no qual eu estava inserido, mas propõem uma reflexão existencial e do próprio fazer muito mais do que atestam o acontecimento da apresentação. Como se a performance tivesse sido encenada para tal construção imagética.

Já *DURAÇÃO 3 – Territórios # mapa micropreceptível em 1min. e 4s.*³³, consiste em um ensaio audiovisual criado a partir de “frames”³⁴ da filmagem de uma ação executada

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=S2pbR-LI8qE>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=4HLlo00go2s>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=9JcVp0pee48&feature=youtu.be>

³⁴ Frames são cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual, ou seja, como se fossem fotografias tiradas a cada segundo do vídeo.

exclusivamente para a câmera. A ação consistiu em enrolar uma peça de elástico no meu corpo (mesma ação executada na performance *DURAÇÃO 3 – Territórios*) e retirá-la aos poucos. Utilizo a palavra mapa, no sentido de que procurei através dos frames, mapear momentos em que as microprecepções foram significativamente mais “intensas” para mim.

No capítulo anterior, distingui o conceito de mapa do de cartografia. Enquanto o mapa lida com algo estático e rígido, a cartografia se apresenta como uma paisagem em constante movimento. Promovi então, neste ensaio, uma espécie de “jogo” entre os dois conceitos, onde o cartografar ficaria por conta do constante movimento de agenciamentos de microprecepções no corpo durante a ação executada, e portanto, a filmagem em si como registro. No caso do mapeamento, isso se daria através de uma possível estaticidade da imagem fotográfica, na tentativa de captar imageticamente e poeticamente, o momento em que uma possível microprecepção fosse agenciada no corpo. Portanto, outro modo de lidar com a documentação de uma ação performática.

Acredito ser pertinente uma reflexão acerca do texto *A performatividade da documentação de performance*, de Philip Auslander³⁵. Nele, o autor aponta de modo bastante elucidativo, questões sobre a documentação em performance que considero importantes para os registros produzidos durante minha pesquisa.

Auslander aponta duas categorias de documentação em performance: a categoria documental e a categoria teatral. Enquanto a primeira representa a captura convencional de imagens como registro, a segunda é intencionalmente encenada para ser registrada. Apesar de parecerem distintas entre si, essas duas categorias têm muito em comum e comungam de uma performatividade intrínseca em ambas. Vejamos como isso se dá.

Segundo o autor, a categoria documental “representa o modo tradicional no qual o relacionamento entre a performance art e sua documentação é concebida”, assumindo-se que a documentação da performance produz “tanto um registro através do qual ela pode ser reconstruída(...), bem como a evidência de que ela realmente ocorreu” (AUSLANDER, online). Seria um modo de acessar a essência da performance através de

³⁵ Philip Auslander é Professor da Faculdade de Literatura, Mídia e Comunicação de Georgia Tech. Pesquisador em performance, especialmente em relação à música, mídias e tecnologias. Têm escrito sobre *performance arte* e performances culturais como o *stand-up comedy*.

seus registros, o que, para Auslander, deriva de uma ideologia geral da fotografia: a de captar a realidade.

As documentações da categoria teatral, por outro lado, são casos em que “*as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados à plateias*” (AUSLANDER, online). É interessante pensar, por esta perspectiva, que o espaço da performance se torna o espaço do documento. Ela acontece enquanto registro de uma determinada ação, se tornando pública, apenas depois de filmada e editada.

Mas, Auslander acredita que, embora a categoria documental seja categoricamente “representativa”, ela não deixa de ser performativa, e ainda mais, uma “encenação” executada pelo performer em frente a câmera. Não é difícil percebermos isso se levarmos em conta os avanços tecnológicos e programas de edição de imagens cada vez mais “criativos” assim como a preocupação dos próprios artistas em preservarem seus trabalhos através de imagens bem tratadas. Trabalhos que muitas das vezes só serão acessados pelo público a partir de sua documentação.

A performance seria sempre uma espécie de “matéria-prima” para a documentação, e, segundo o autor, a única diferença entre as categorias documental e teatral seria puramente ideológica:

(...) a presunção de que no primeiro modo o evento seja encenado primeiramente para uma plateia presente e que o documento seja secundário, um registro suplementar do evento, que tem sua própria integridade anterior. (*Ibidem*)

Auslander nos traz como exemplo um trabalho de Vito Acconci³⁶ intitulado *Photopiece*, realizado em 1969, que consistia em: munido por uma câmera, o artista andaria em linha reta e, a cada vez que piscasse o olho, tiraria uma foto. No total, são 12 fotos em preto-e-branco tiradas numa rua isolada de Nova York. Por um lado, essas fotos, segundo

³⁶ Vito Acconci é um artista nova-iorquino de grande relevância para a arte contemporânea, principalmente nos anos 60 e 70. Utilizou do corpo como meio de expressão para seus trabalhos, geralmente em vídeo-performances feitas no seu ateliê e fotogramas de ações executadas dentro e fora do espaço privado. Interessado na escrita e na poesia, o artista utilizou muitas das vezes, a escrita como elemento fundamental na documentação de seus trabalhos.



**BLINKING
PIECE**
- Vito Acconci

PROJECT:
- WALKING A CRIMINOUS LINE; TRYING NOT TO BLINK.
- WHEREVER I GO, I TAKE A PHOTOGRAPH OF WHATEVER IS IN FRONT OF ME.

REALIZATION:
- JULY 5, 1979, NEW YORK
ST. & GREENWICH ST., SOHO, NY, WALKING DOWN GREENWICH ST.
- NIKON AUTOMATIC 35mm

THEMING PROJECT: @ 105 STEPS
@ 15 STEPS LATER; @ 20 STEPS
LATER; @ 25 STEPS LATER;
@ 30 STEPS LATER; @ 35 STEPS
LATER; @ 40 STEPS LATER; @ 45 STEPS
LATER; @ 50 STEPS LATER; @ 55 STEPS
LATER; @ 60 STEPS LATER; @ 65 STEPS
LATER; @ 70 STEPS LATER; @ 75 STEPS
LATER; @ 80 STEPS LATER; @ 85 STEPS
LATER; @ 90 STEPS LATER;



- Keeping in sight:
Having in mind:
holding in mind

- Camera as a mirror
to 'keep seeing' (as
Cameran regards what's
around us while we
look at it); I see
it later, still (I know)

- Performance as 'double
time': I see what's
before me in the
dark - I will see in
the future what was
before me in the past

- Playing with perception:
photographer! (actor!
dancer!) Camera! (as
dark, I know what
is seeing), tells what
I am missing now)

- Art work as the
result of bodily
processes (very quick
processes (very quick
'Cameran' produces a
picture))

Photo-piece, Vito Acconci, 1979.

o autor, servem à função tradicional da documentação em performance de evidenciar que a ação de fato aconteceu.

Por outro lado, elas também são teatrais na medida em que, não havendo público, o acesso ao trabalho só se daria através dos seus registros, ou seja, a performance só existe através da sua documentação. Além disso, Acconci não aparece nas fotos e o que temos é somente a imagem captada durante sua ação, o que nos força de certa maneira a recriar a performance no nosso imaginário. E essa é questão que aponta para o tema central na discussão de Auslander: a performatividade da documentação.

A documentação traz em si, uma autonomia em relação ao evento que a originou, seja ela feita através de fotos, vídeos, relatos ou escritos. Independentemente de que haja uma plateia, os registros de uma performance sempre incidirão sobre o corpo do performer e a ação executada por este, seja para uma audiência ou para uma câmera. E isso significa que, traçar limites entre um caráter documental ou teatral de um registro, se torna desnecessário e inviável. Assim, Auslander conclui seu texto da seguinte maneira:

Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não de tratar o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente. (AUSLANDER, online.)

Independentemente de ser ao vivo, fotografada, filmada e editada, uma performance acarretará sempre a “presença” de um espectador. Seja o espectador que assiste ao vivo, seja aquele que se permite atravessar pela performatividade da documentação. Todo registro é documental e teatral. E é isso que agrupa performatividade ao documento.

As considerações apontadas por Auslander cabem muito bem aos registros colhidos durante as experimentações realizadas nessa pesquisa. Principalmente com relação às performances *DURAÇÃO 2 – Potência*, *DURAÇÃO 3 – Territórios* e *DURAÇÃO 4 – Lentidão*. Esses trabalhos não foram apresentados a uma audiência ou evento, mas registrados como modo de apreciação e construção das performances. Tampouco foram executados para tornarem-se obras audiovisuais. Porém, ao buscar um enquadramento

que fosse satisfatório para posterior apreciação do experimento, entendo que as ações foram de certa forma “encenadas” ou orientadas para a câmera.

Como foi dito anteriormente, as filmagens dos experimentos foram de grande importância para o entendimento do próprio processo de criação das performances. Inclusive, as imagens dessas experimentações perpassam toda a dissertação construindo visualmente o próprio percurso do desenvolvimento da pesquisa e das obras.

Sejam frames de vídeos, ensaios ou fotografias, as imagens instauram sua própria performatividade engendrando-se ao texto, cuja escrita também se construiu processualmente. Pois, além de se apresentarem como documentos que atestam a existência dessas performances (e, portanto, atestam de certo modo a efetividade da pesquisa realizada), essas imagens também procuram dialogar visualmente com os conceitos discutidos no transcorrer da pesquisa.

Intencionalmente teatrais ou documentais, ou ainda, ambas as coisas, a performatividade que uma documentação produz ultrapassa qualquer definição muito precisa. Assim como criar uma definição para a performance arte também se torna uma tarefa minimamente limitadora e contraditória à sua própria essência, que é híbrida. Por isso prefiro pensar na palavra “possível”, cuja maleabilidade me direciona ao pensamento do devir. Não é à toa que esta palavra se emerge a todo o momento em minha escrita, como se pode verificar percorrendo as páginas dessa dissertação. Assim nos disse Regina Melim:

(...) atualmente, uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registros, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção.
(MELIM, 2009, p.65)



Praça Said Chacur, Uberlândia, 2014. Foto: Daniel Noronha.
Edição: Daniel Noronha Arquivo do artista.

CONCLUSÃO II

(In) conclusões – Devires

Era um corpo...

Era o meu corpo.

(fibromiálgico).

Era um desejo...

Era o meu desejo.

(corpo-sem-órgãos).

Era uma invisibilidade...

A minha invisibilidade.

(pequenas percepções).

Era um monte de gente...

Era uma coisa minha.

(Macro)

Era o desejo mais a invisibilidade...

Era a minha arte.

(intensidade).

Eram a carne, os objetos, tudo... quase nada.

Era um engendramento de afectos e perceptos... meus.

(composição).

Era o espaço... Era o tempo.

O meu espaço-tempo.

(zona de turbulências).

Resistência.

Era a pedra, o som e o aperto.

Era um roteiro.

Era a repetição... Era a diferença.

O que eu operava.

O que me operava naquilo que eu fazia.

(atravessamentos).

Era uma força...

Era grande, potente.

Era um aprendizado,

Territórios conquistados.

Possuídos e abandonados.

Abandonados e possuídos.

Refeitos.

Todos em mim.

Eu em todos.

(diferente).

Era o desenho do invisível.

(espaço em obra).

Eram traços de um fazer... por fazer... se fazendo.

Era uma presença.

Era a minha experiência espacial ampliada.

(fenômeno).

Eram percursos...

Eram extensos...

Era o meu extenso.

Descascou-se,

Entrou pra dentro, saiu pra fora.

Eram pedaços de mim espalhados por todos os lados.

Inteiro.

Dividido.

Era o espaço puro...

Era o tempo puro....

Era o meu espaço-tempo.

Puros.

(matéria e memória).

Era uma multiplicidade, um caos, uma sucessão ilimitada.

Um tempo que me sucedia...
E eu nunca deixava de passar por ele.
E com ele.
(tempo do acontecimento).
Eram Cronos e Aion brigando.
Era eu assistindo...
Meus meninos...
Tontos.
Atual e Virtual.
(realidades).
E eu olhei pra dentro.
Era uma infinidade de pontos...
Era o corpo visto do interior do corpo.
(ubiquidades).
Era o aqui.
Era o agora.
(absolutos).
E eu estava em todos os lugares.
Era um espaço paradoxal...
Era uma força puxando pra baixo.
(lentidão).
Esvaziei-me.
Desdobrei-me.
Dilatei-me.
Era o tempo em mim...
Era eu no tempo.
(quase-imobilidade).
Era um regresso...
Era o meu regresso.
Era o meu caminho de volta pra casa.
Casa que já não era a mesma.

Nada começa.
Nada termina.
Tudo flui.
E eu achava que repousava.
Era uma pretensão.
(Imobilidade macroperceptiva).
Tinha o engendramento,
Sínteses, antíteses e o resto.
(presente, passado e futuro).
Uno. Múltiplo. Duração.
Era a repetição...
Era novamente a repetição...
(eterno retorno).
Não parava de acontecer.
Era a minha vontade...
Era a minha potência...
(devir).
Era o devir...
Era o meu devir...
(conclusão).
Era eu me desterritorializando para territorializar-me de novo.
Todas as vezes.
Quantas vezes fossem necessárias.
Como se fosse a primeira vez.
Sempre.
Era o aberto, o espaço, o tempo, o possível.
E eu estava ali...
Sendo...
... Devindo.

(Daniel Noronha, 15/01/2016)

REFERÊNCIAS

Livros:

- DELEUZE, Giles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Vol.3*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERRACINI, Renato. O corpo-subjétíl e as microperceções: um espaço-tempo elementar. In: *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. (p. 111-120)
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1996.
- _____. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, G. COTRIM. *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 (p. 401-420).
- PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado. Imagens do Tempo em Deleuze*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- WESTCOTT, James. *Quando Marina Abramovic Morrer: uma biografia*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

Periódicos e catálogos:

FRANCA, Patrícia. *Uma repetição pode esconder outra?* In: Revista **Porto Arte**. Porto Alegre: Editora da UFRGS. n.21, VI. jul/Nov, 2004, p.53-59.

FORNAZARI, Sandro Kobol. *O Bergsonismo de Gilles Deleuze*. In: **Trans/Form/Ação**. São Paulo, Ed. Da Universidade Estadual Paulista, v. 27, n.2, 2004.p. 31-55.

TERRA COMUNAL. Marina Abramovic + MAI. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015. (livreto informativo)

Referências eletrônicas:

ABRAMOVIĆ, Marina. *Body Art*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <http://performatus.net/body-art/> (Acessado em : 08/11/2015)

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação em performance. *?Hay em Portugués?*, Florianópolis, n.2, p. 17-22, abril e junho de 2012. Disponível em: http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/files/hay_dois_online.pdf

Acessado em: 20/12/2015.

ROLNIK, Suely. *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. In: Boletim de Novidades, Pulsional – Centro de Psicanálise, Ano V, nº 41: 32-42. São Paulo, Livraria Pulsional, 1992. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>
Acessado em 20/06/2014.

ROLNIK, Suely. “Trans, arts, cultures”. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 456-67. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/estadodearte.pdf>.
Acessado em: 06/06/2015.

Filmes:

ABRAMOVIC, Marina. *Seven easy pieces*. Directed: Babette Mangolie. New York: MoMA, 2010. 93 min. [L]. Colour, DVD-Video, HiFi Sound, PAL. (documentário)

ABRAMOVIC, Marina. *The artist is present*. Directed: Matthew Akers. EUA: HBO Documentary films, 2012. 104 min. [L]. Colour, DVD-Video, HiFi Sound, PAL. (documentário)



Para qualquer Cântico Negro ou tentativa de caminho percorrido, 2009. Exposição INTERVALO,
Galeria Lourdes Saraiva Queiroz, Oficina Cultural, Uberlândia, MG. Foto: Lucas Dilan. Edição:
Daniel Noronha. Arquivo do artista.



APÊNDICE

DURAÇÕES

.Exibição.

Apresentarei aqui, um esboço do projeto expográfico para a apresentação das quatro performances que compõem a exibição *DURAÇÕES*, a serem realizadas entre 22 e 25 de fevereiro de 2016, das 19h às 22h, na Galeria Lourdes Saraiva Queiroz da Oficina Cultural de Uberlândia, MG.

A exibição conta com quatro apresentações, uma por dia, consecutivamente: *DURAÇÃO 1 – Resistência*, *DURAÇÃO 2 – Potência*, *DURAÇÃO 3 – Territórios* e *DURAÇÃO 4 – Lentidão*.

A Galeria comprehende um espaço retangular de tamanho considerável com largura de 15,20m e pé direito 4,68m. No centro existem três colunas brancas e uma distância de aproximadamente 3,60m uma da outra.

Vale ressaltar que, no ano de 2009, participei da exposição coletiva *INTERVALO*, realizada na Galeria Lourdes Saraiva Queiroz. O trabalho intitulado “*Para qualquer Cântico Negro ou tentativa de caminho percorrido*” consistia em elásticos amarrados a uma das pilastras da galeria, os quais eram presos ao meu corpo criando uma tensão entre corpo-elástico na tentativa de andar em direção à outra pilastra. Ao mesmo tempo, eram recitados trechos do poema *Cântico Negro* do poeta português José Regio.

Essa performance foi o ponto inicial para as experimentações e performances oriundas da minha pesquisa no mestrado. Inclusive a primeira performance construída no mestrado, *DURAÇÃO 1 – Resistência* (apresentada em espaço urbano no ano de 2014), foi uma reelaboração de “*Cântico Negro...*”.

Daí o meu interesse na estrutura arquitetônica da Galeria Lourdes Saraiva Queiroz: as colunas e o espaço da galeria satisfazem necessidades básicas para a execução dos trabalhos. A coluna, por exemplo, foi pensada como elemento integrante das performances e, além de funcionarem como suporte para a amarração dos elásticos que serão colocados em meu corpo, também são estruturas com as quais me relaciono corporalmente (como em *DURAÇÃO 1- Resistência*, por exemplo).



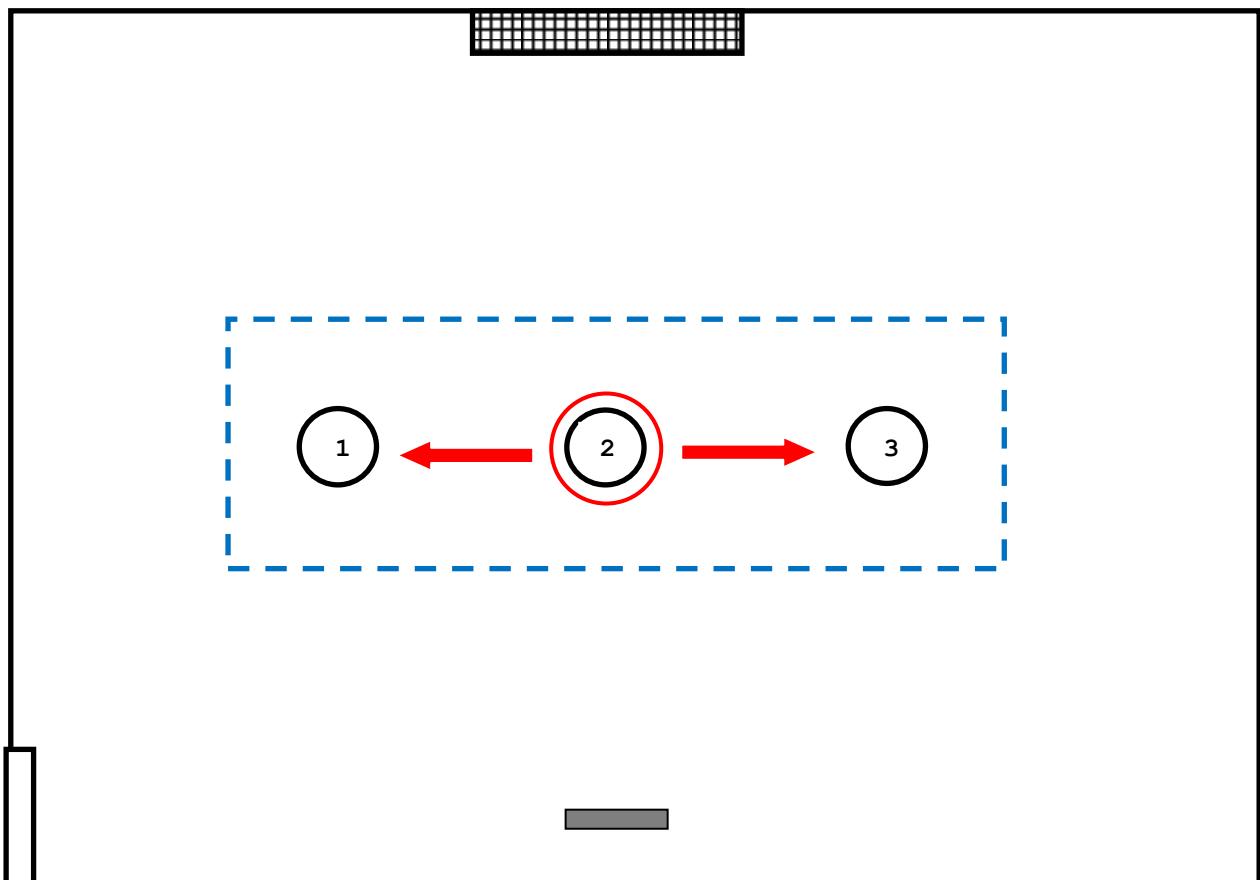
Para qualquer Cântico Negro ou tentativa de caminho percorrido, 2009. Exposição INTERVALO, Galeria Lourdes Saraiva Queiroz, Oficina Cultural, Uberlândia, MG. Fotos: Lucas Dilan. Edição: Daniel Noronha. Arquivo do artista.

O amplo espaço e o pé direito alto permitem uma maior reverberação do som produzido durante *DURAÇÃO 2 – Potência*. Gravações realizadas (quando solto o elástico e este se choca com a parede, produzindo ruído) e posteriormente reproduzidas com o gravador durante as ações, cujo som cria determinada atmosfera para a performance assim como também incide na construção do estado de performance. Sem contar que o espaço permite uma diversificada exploração de “lugares performativos” para a execução das ações sem comprometer a apreciação do público.

DURAÇÃO 3 – Territórios, foi pensada tendo em vista que a parede da lateral esquerda, comporta satisfatoriamente a projeção realizada durante a performance. É a primeira parede sem janelas com a qual o público se depara ao adentrar o espaço. Além do que, o espaço delimitado para a performance não exclui o trânsito por parte do público pela galeria, possibilitando variados pontos de pontos de vista com os quais se poderá apreciar a performance.

No caso de *DURAÇÃO 4 – Lentidão*, a definição do espaço da performance se deu de modo a aproveitar as três colunas presentes no espaço da galeria, nas quais estarão amarrados os elásticos que serão presos no meu corpo. Para a projeção, utilizo a mesma parede lateral esquerda em função da entrada do público, sendo que, nesse caso, a projeção se concentra no canto da parede, devido à triangulação formada pelas colunas-elástico-corpo.

A seguir, apresento os esboços das propostas.

DURAÇÃO 1 - Resistência

1 Coluna 1



Entrada para o público

2 Coluna 2



Coluna em que se encontram amarrados os elásticos

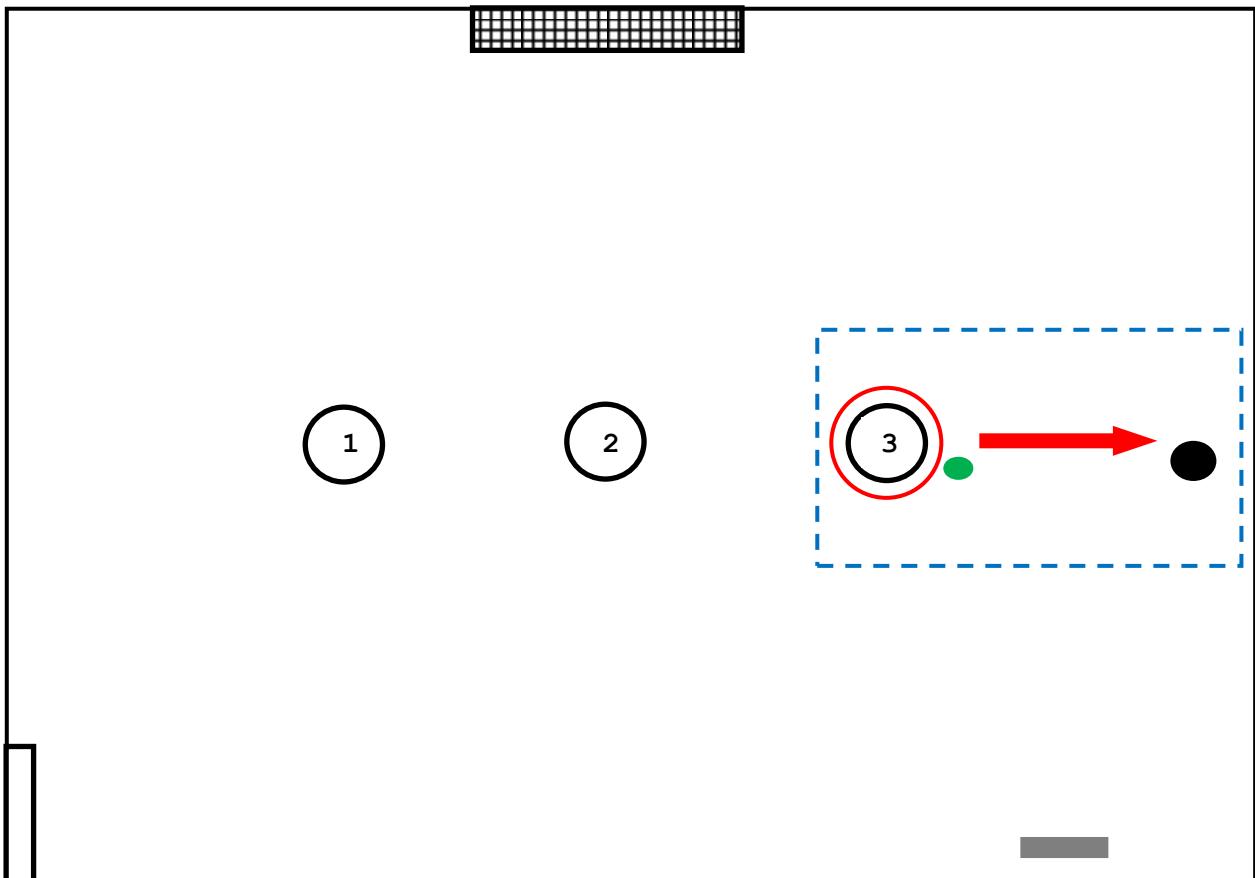


Espaço da ação



Equipamento de filmagem

→ Direções em que as ações acontecem

DURAÇÃO 2 - Potência

1 Coluna 1

Entrada para o público

2 Coluna 2

3 Coluna 3

Direção em que a ação acontece

Coluna em que se encontra amarrado o elástico

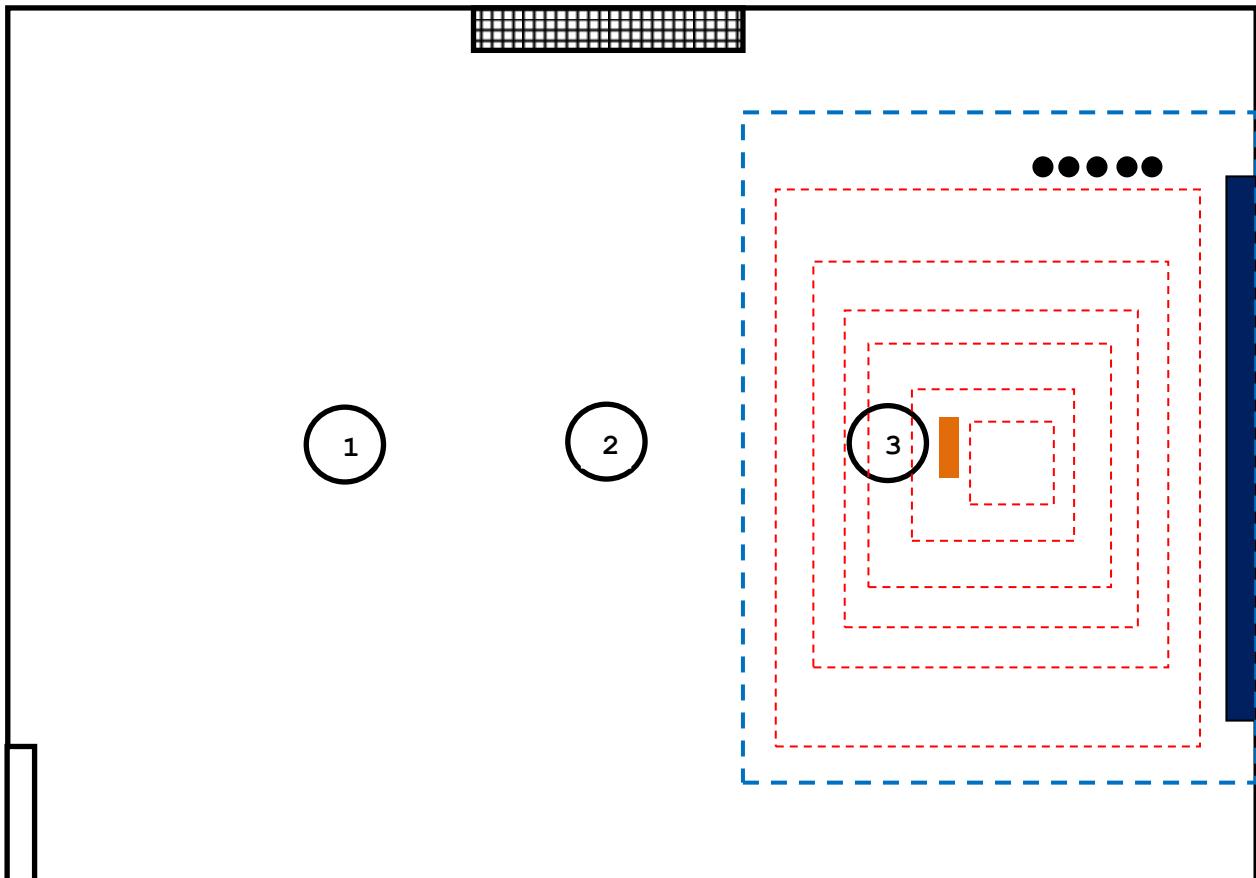
Espaço da ação

Gravador (objeto utilizado durante a ação)

Pedra (objeto utilizado durante a ação)

Equipamento de filmagem

DURAÇÃO 3 - Territórios



1 Coluna 1



Entrada para o público

2 Coluna 2



Sentido em que as ações acontecem.



Espaço da ação



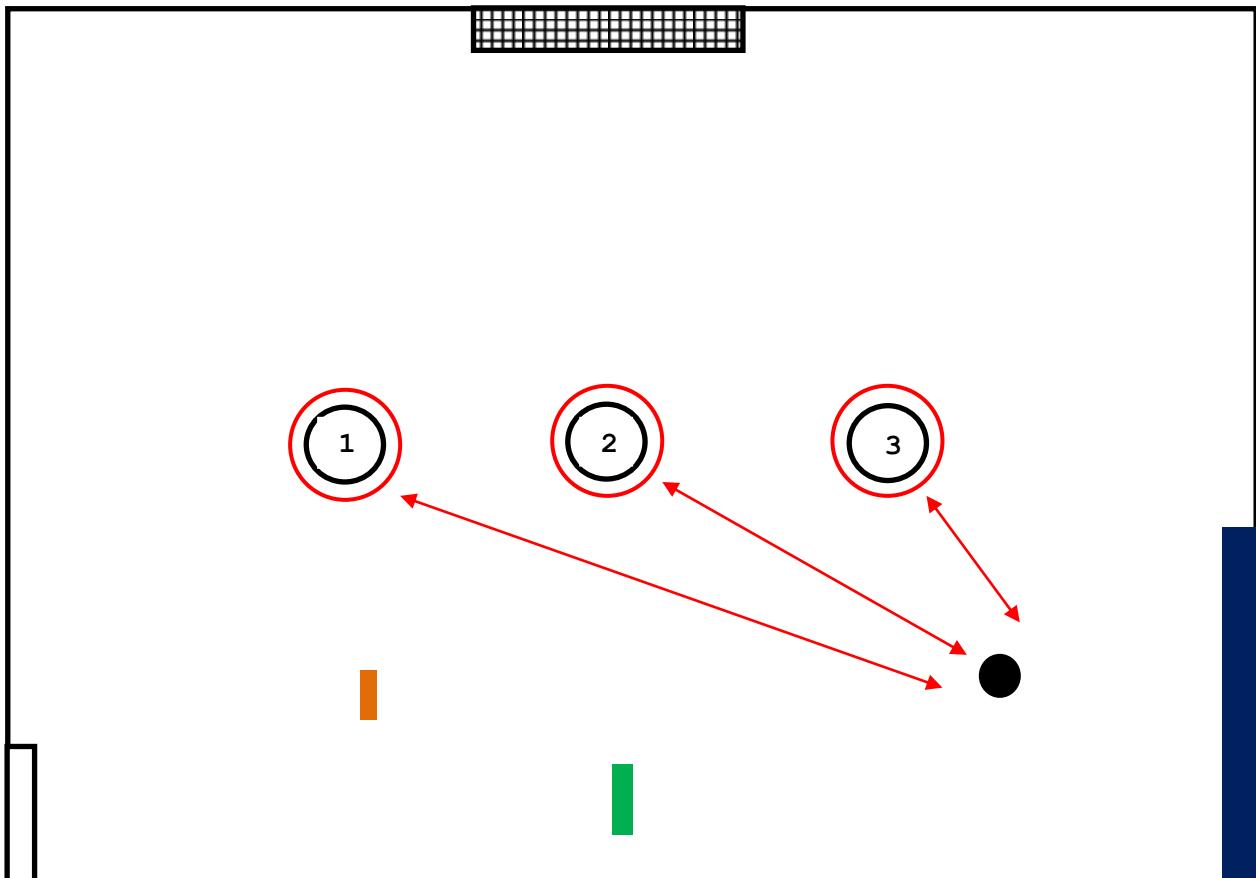
Rolo de elástico (objeto utilizado durante a ação)



Materiais para projeção (câmera, Datashow e Notebook)



Espaço onde será feita projeção

DURAÇÃO 4 – Lentidão

1 Coluna 1

Entrada para o público

2 Coluna 2

3 Coluna 3



Coluna em que se encontram amarrados os elásticos.



Banco onde me encontro sentado com os elásticos amarrados.



Posição em que os elásticos se encontram amarrados.



Posição da Câmera.



Posição do Notebook e Datashow.



Espaço ocupado pela projeção na parede.