

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FERNANDO BORGES BARCELLOS

O performer atômico e o processo de criação em cadeia

Belo Horizonte
2015

FERNANDO BORGES BARCELLOS

**O PERFORMADOR ATÔMICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM
CADEIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill

Co-Orientadora: Profª. Dra. Maria Eliza Moreira Dai de Carvalho


BELO HORIZONTE
2015




UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

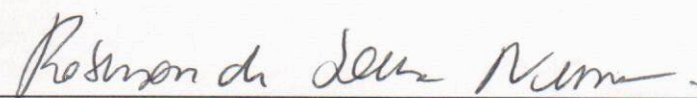
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FERNANDO BORGES BARCELLOS** Número de Registro **2011711074**.

Título: "O Performador atômico e o processo de criação em cadeia"


Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – Orientador - EBA/UFMG


Prof. Dra. Maria Eliza Moreira Daí Carvalho – Co-orientadora – ICEX/UFMG


Prof. Dr. Marcelo Kraiser – Titular – EBA/UFMG


Prof. Dr. Roberson de Sousa Nunes – Titular – CP/FAE/UFMG

Belo Horizonte, 30 de Outubro de 2013

Barcellos, Fernando, 1987-

O performer atômico e o processo de criação em cadeia
[manuscrito] / Fernando Borges Barcellos. □ 2015.

131 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Marcos César de Senna Hill.

Coorientadora: Maria Eliza Moreira Dai de Carvalho.

Dissertação (mestrado) □ Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2013.

1. Performance (Arte) □ Teses. 2. Atores □ Estudo e ensino □
Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) □ Teses. 4. Arte e ciência □
Teses. I. Hill, Marcos César de Senna, 1956- II. Carvalho, Maria Eliza
Moreira Dai de III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes. IV. Título.

CDD 792.028

Ao meu pai, Fernando Varella Barcellos Corrêa.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que de alguma maneira participaram do processo de seleção de meu projeto em 2011.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Hill, pela orientação da pesquisa.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Maria Eliza Moreira Dai de Carvalho, pela leitura ávida e atenciosa, orientada pelo desejo de conhecimento do novo.

Aos professores das disciplinas cursadas na pós-graduação, Bia Braga, Leda Martins, Marcelo Kraiser, Marcos Hill e Maria do Céu. Há certamente uma parte de cada um neste trabalho.

Aos membros titulares da banca de qualificação, que foram mantidos na defesa da dissertação, Prof. Dr. Marcelo Kraiser e Prof. Dr. Roberson Nunes, pelas provocações e preciosas considerações.

Aos membros suplentes da banca de defesa da dissertação, Prof. Dr. Marcos Alexandre, pelo carinho e disponibilidade, e Profa. Dra. Mônica Ribeiro, pela disponibilidade e pelas valiosíssimas conversas na cantina da Belas, no piscinão e por telefone.

Às colegas de mestrado, Elise e Ju.

À Zina, ao Sávio e a todos os jovens da Cruz Vermelha que trabalharam no Colegiado de Pós-Graduação durante o período da pesquisa.

Ao Centro Cultural da UFMG, por abrigar parte da pesquisa.

Ao Teatro 171, por abrigar “Reatividade Atômica”.

À FAPEMIG, por financiar a pesquisa.

À minha mãe, Idê, pelo ventre, pela vida e pelo intermitente amor.

Ao meu pai, Fernando, pela presença, ainda que ausente.

Aos meus irmãos, Anderson e Júlio, e às suas respectivas esposas, Maria Cecília e Patrícia.

À Laura, que nasce agora.

Ao meu tio Roberto, à minha tia Marilda e aos meus primos Álvaro e Roberta, pela sintonia e fraternidade.

Aos amigos americanos, Andy, Cait, Dione and Jeff, thank you.

Aos amigos do CEFET, Alisson (Timbé), Antônio (Bolinha), Bruna, Cíntia, Débora Gonçalves, Débora Dias, Irene, Ivan, Laura, Livia e Thiago, pela irmandade química transcendental. Em especial ao Antônio pelo computador.

Ao Felipe Müller, por retirar os vídeos do meu HD externo.

Às amigas da UFMG, Bruna, Kell e Lu.

Ao fiel amigo Vinícius Costa. Sou seu fã.

À fiel amiga Débora Richards, pelo apoio incondicional. Também ao seu marido Sean.

À minha luz, Izabela, por ser do umbigo.

À Gabi, por permanecer desde os 4 anos.

À Amandinha, pela beleza da amizade.

Ao Rafa e ao Fred, pelo cuidado na convivência diária.

À Lira Ribas, pela linda e potente parceria eterna.

À Letícia Castilho, por me abrir as portas da arte e pelo apoio em todos os momentos.

Ao Fábio Freitas, por ser meu amigo pra xuxu.

Ao Guilherme Morais, pelo amor dedicado a mim durante a elaboração do projeto de pesquisa e boa parte de seu desenvolvimento.

Ao amigo Rafael Blaytner e seu TCC que está por vir.

Ao amigo Henrique Cordoval, pela paciência e confiança.

À Tásia de Sousa Paula, pelo carinho e confiança.

Aos amigos Mariana Câmara e Ronald, pelas fofocas que alimentam uma recente amizade.

Ao Henrique Vertchenko, pela confiança no performador atômico.

Aos Malditos, Amaury, Elba e Lenine, pela nova e feliz parceria.

Aos colegas de Grupo de Dança Paola Marques, Átila, Bela, Belle, Cecília, Esperança, Ju, Maíra, Maria Clara, Marlín, Paty, Silvinha, Sol e Tetê, pela dança coletiva.

Às mestras, Dulce Beltrão e Paola Marques, pela dança, e ao mestre Amaury Borges, pelo teatro.

À mestra Ione de Medeiros, pela arte. Também aos meus colegas de GOM, Fabbinho, Fabrício, Jonnatha, Lúcio e Marco.

À Isadora, ao Nijinski e à Tequila, pela companhia nas noites em que todos os gatos são pardos.

Ao Fillipinho, por um amor novo, calmo e leve.

Aos artistas e escritores que cito ao longo da dissertação.

Aos artistas que acompanharam minha escrita, Alanis Morissette, Belchior, Bob Dylan, Björk, Bukowski, Caetano Veloso, Cazuza, Devendra Banhart, Joan Baez, John Cage e Tom Waits.

Aos performers atômicos, Antônio Beirão, Giulia Puntel, Juliana Codri e Livia Ribeiro. Nada teria acontecido sem a entrega cega, confiante e verdadeira de vocês. Serei eternamente grato.

Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais
A minha alucinação é suportar o dia a dia
E o meu delírio é a experiência por coisas reais.
Alucinação, canção de Belchior

RESUMO

O processo de criação em cadeia propõe a aproximação entre certos elementos que permeiam a arte da performance - tais como o acaso e o risco procurado - e o modelo atômico da física quântica, sendo o performer atômico o criador-artesão que catalisa as potencialidades do corpo humano. A criação da noção de performer atômico representa um caminho pelo qual se possa ir além das metáforas superficiais que relacionam arte e ciência, facilitadoras do entendimento do processo criativo individual do autor. No processo de criação em cadeia o indivíduo criador, um performer atômico, é capaz de reagir, tal como um átomo, através da manipulação de suas propriedades elementares, participando de reações criativas que originam materialidades expressivas de caráter molecular. A partir da discussão de alguns aspectos conceituais e históricos relativos à performance e à arte da performance foi construída a imagem do artista como performer, e foram tecidas relações entre tal imagem e o modelo atômico da mecânica quântica, consolidando assim a noção de performer atômico. Tanto a experiência do autor em processos de criação do Grupo Oficina Multimídia (Belo Horizonte – MG) e da Maldita Companhia de Investigação Teatral (Belo Horizonte – MG), quanto alguns princípios de dois processos de criação utilizados por coletivos de artistas brasileiros, o processo de criação coletiva e o processo colaborativo de criação, foram cruciais para a elaboração do processo de criação em cadeia, cujas etapas foram discutidas detalhadamente. Foi introduzida uma outra noção importante ao entendimento deste processo, a noção do provocador conceitual. Em dezembro de 2011 a performance “Reatividade Atômica” foi apresentada como resultado da execução do processo de criação em cadeia por um grupo de quatro performers atômicos. Foram discutidos detalhadamente elementos inerentes ao trabalho do coletivo de performers atômicos no processo de criação em cadeia da ação performática Reatividade Atômica, tendo como referência os registros fotográficos e videográficos da performance, os registros audiovisuais e textuais do processo de criação e os relatos da experiência vivenciada pelos performers atômicos.

Palavras-chave: Criação em cadeia, performer atômico, performance, processos criativos.

ABSTRACT

The chain creative process proposes an approach between certain elements that permeate the performing arts - such as the randomness and self-oriented risk - and quantum physics atomic model, in which the atomic performer is the creator-crafter that catalyzes the human body potentialities. The creation of the notion of the atomic performer represents a path through which it is possible to go beyond the superficial metaphors that relates art and science, making easier the author's individual creative process. In the chain creative process the creator, an atomic performer, can react, such as an atom, through the manipulation of your elementary properties, participating of creative reactions that originate molecular expressive materials. From the discussion of some conceptual and historical concepts related to performance and the performing arts an image of the artist as a performer was built, and relations were woven between such image and the quantum mechanics atomic model, consolidating the notion of the atomic performer. Both the author's experience in the creative processes of Grupo Oficina Multimídia (Belo Horizonte - MG - Brazil) and Maldita Companhia de Investigação Teatral (Belo Horizonte - MG - Brazil), and some principles of two creative processes used by Brazilian artistic collectives, the collective creative process and the collaborative creative process, were definitive to the elaboration of the chain creative process, whose steps were thoroughly discussed. Another important notion to the understanding of this process, the notion of the conceptual teaser, was introduced. In December 2011 the performance "Reatividade Atômica" (Atomic Reactivity) was presented as the result of the execution of the chain creative process involving a group of four atomic performers. Inherent elements of the work of the atomic performers during the chain creative process of the performance Reatividade Atômica were discussed based on the photo and video registers of the performance, the audiovisual and textual archives of the creative process and the testimonials of the atomic performers.

Keywords: Chain creation, atomic performer, performance, creative processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 – Algumas propriedades elementares dos performadores atômicos Antônio Beirão e Juliana Codri extraídas das Fichas de Informações de Segurança Sobre Performadores Atômicos preenchidas por eles em junho de 2012.

FIGURA 1 – *I like America and America Likes me*, 1974, Joseph Beuys. Performance.

FIGURA 2 – *Dança de Obaluaiê no Candomblé Joãozinho da Goméia*, em Salvador, 1946, Pierre Verger. Fotografia.

FIGURA 3 – *Capa de The freewheelin' Bob Dylan*, 1963, Don Hunstein. Fotografia.

FIGURA 4 – *The kiss*, 1962, Roy Lichtenstein. Óleo sobre tela, 203 x 173 cm.

FIGURA 5 – *Brillo Soap Pads Box*, 1964, Andy Warhol. Serigrafia em madeira pintada de tinta polimérica sintética, 43 x 43 x 35,5, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh Founding Collection. Contribuição de The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

FIGURA 6 – *Oh Sensibility*, 1970, Otto Mühl. Performance.

FIGURA 7 – *Art and Revolution*, 1968, Günter Brus. Performance.

FIGURA 8 – *I like America and America Likes me*, 1974, Joseph Beuys. Performance.

FIGURA 9 – *Be-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia*, Festival Goiânia em Cena 2010, Grupo Oficina Multimédia. Espetáculo teatral. Fotografia de Layza Vasconcelos.

FIGURA 10 - *Zaac & Zenoel*, 1998, Grupo Oficina Multimédia. Espetáculo teatral. Fotografia de Márcia Gouthier.

FIGURA 11 – *Casa das Misericórdias*, 2003, Maldita Companhia de Investigação Teatral. Espetáculo Teatral. Fotografia de Guto Muniz.

FIGURA 12 – *Cara Preta*, 2009, Maldita Companhia de Investigação Teatral. Espetáculo Teatral. Fotografia de Guto Muniz.

FIGURA 13 – *Trate-me Leão*, 1977, Asdrubal Trouxe o Trombone. Espetáculo Teatral.

FIGURA 14 – *Trate-me Leão*, 1977, Asdrubal Trouxe o Trombone. Espetáculo Teatral.

FIGURA 15 – *Paraíso Perdido*, FIT-BH 2004, Teatro da Vertigem. Espetáculo teatral. Fotografia de Guto Muniz.

FIGURA 16 – *O Livro de Jó*, FIT-BH 2004, Teatro da Vertigem. Espetáculo teatral. Fotografia de Guto Muniz.

FIGURA 17 – *Apocalipse 1,11*, FIT-BH 2004, Teatro da Vertigem. Espetáculo teatral. Fotografia de Guto Muniz.

FIGURA 18 – *Espectros de emissão dos átomos de hidrogênio, hélio, neônio e mercúrio*, s.d., autor não identificado.

FIGURA 19 - *Esquema do modelo atômico de Bohr*, s.d., autor não identificado.

FIGURA 20 – *Gráfico do caminho da reação de A e B gerando C e D*, s.d., autor não identificado.

FIGURA 21 – *Reatividade atômica*, 2011, Antônio Xavier, Fernando Barcellos, Juliana Codri e Livia Ribeiro. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 22 – *Reatividade atômica*, 2011, Fernando Barcellos. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 23 – *Reatividade atômica*, 2011, Juliana Codri e Livia Ribeiro. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 24 – *Reatividade atômica*, 2011, Antônio Xavier. Performance. Fotografia de Débora Dias.

QUADRO 2 – Relação entre as etapas do processo de criação em cadeia e os seis momentos marcantes do processo de criação da ação performática Reatividade Atômica.

FIGURA 25 – *Rastros finais da resposta de Fernando Barcellos à questão “qual é sua reatividade atômica?”*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

FIGURA 26 – *Rastros finais da resposta de Juliana Codri à questão “qual é sua reatividade atômica?”*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

QUADRO 3 – Relação entre os elementos pedra, terra e água e as imagens e efeitos corporais observados nos performadores atômicos. Os performadores atômicos exauriram-se antes de conseguirem converter-se em coluna ar e coluna fogo.

FIGURA 27 – *Primeira materialidade coletiva de Fernando Barcellos*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

FIGURA 28 – *Primeira materialidade coletiva de Fernando Barcellos*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

FIGURA 29 – *Primeira materialidade coletiva de Fernando Barcellos*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

FIGURA 30 – *Primeira materialidade coletiva de Fernando Barcellos*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

FIGURA 31 – *Primeira materialidade coletiva de Fernando Barcellos*, 2011. Processo de criação em cadeia. Fotografia de Juliana Codri.

FIGURA 32 – *Reatividade atômica*, 2011, Livia Ribeiro. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 33 – *Reatividade atômica*, 2011, Livia Ribeiro. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 34 – *Reatividade atômica*, 2011, Juliana Codri. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 35 – *Reatividade atômica*, 2011, Fernando Barcellos. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 36 – *Reatividade atômica*, 2011, Fernando Barcellos e Juliana Codri. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 37 – *Reatividade atômica*, 2011, Fernando Barcellos e Juliana Codri. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 38 – *Reatividade atômica*, 2011, Juliana Codri. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 39 – *Reatividade atômica*, 2011, Juliana Codri. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 40 – *Reatividade atômica*, 2011, Antônio Beirão, Fernando Barcellos e Livia Ribeiro. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 41 – *Reatividade atômica*, 2011, Fernando Barcellos e Juliana Codri. Performance. Fotografia de Débora Dias.

FIGURA 42 – *Reatividade atômica*, 2011, Fernando Barcellos. Performance. Fotografia de Débora Dias.

SUMÁRIO GERAL

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. O PERFORMADOR ATÔMICO.....	8
1.1. Sobre o conceito de performance.....	8
1.1.1. Origens e desdobramentos do termo.....	8
1.1.2. Presença social do performer atômico.....	16
1.2. Sobre a crise do corpo moderno.....	19
1.2.1. Aspectos históricos.....	19
1.2.2. <i>Freewhelin'feeling</i> pós-Segunda Guerra Mundial.....	29
1.3. Sobre artistas que influenciaram a cunhagem da noção de performer atômico.....	36
1.3.1. <i>Untitled Event</i> e o princípio do acaso.....	36
1.3.2. <i>Body art</i> e o princípio do risco procurado nas obras dos Acionistas Vienaenses.....	38
1.3.3. Joseph Beuys e <i>I like America and America likes me</i>	40
1.4. Sobre a noção de performer atômico.....	45
CAPÍTULO 2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CADEIA.....	50
2.1. Sobre processos de criação.....	50
2.2. Sobre o processo de criação coletiva.....	56
2.3. Sobre o processo colaborativo de criação.....	59

2.4. Sobre o processo de criação em cadeia.....	63
2.4.1. Etapa 1 – Orbitais atômicos ou átomos isolados.....	68
2.4.2. Etapa 2 – Interpenetrações orbitales.....	74
2.4.3. Etapa 3 – Estados de transição.....	75
2.4.4. O provocador conceitual.....	76
2.4.5. Etapa 4 – Orbitais moleculares ou moléculas isoladas.....	77
2.4.6. Etapa 5 – Nova reação química ou encontro com o espectador.....	78
CAPÍTULO 3. REATIVIDADE ATÔMICA (2011).....	79
3.1. Sobre o cientista, um artesão de conceitos.....	79
3.2. Sobre a escolha dos performadores atômicos.....	85
3.3. Sobre o desenvolvimento do processo de criação em cadeia.....	89
3.3.1. Sobre a Etapa 1.....	92
3.3.1.1. Qual é sua reatividade?.....	93
3.3.1.2. Qual é sua não-reatividade?.....	96
3.3.1.3. Trabalho corporal pré-expressivo.....	99
3.3.2. Sobre a Etapa 2.....	104
3.3.3. Sobre as Etapas 3, 4 e 5.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
ANEXO A – Registro videográfico de <i>Reatividade Atômica</i>	131

INTRODUÇÃO

Hoje eu sou um homem, cujo corpo é feito de carne e osso. Sou um emaranhado de órgãos, músculos, ossos, sangue, nervos, medula e glândulas. Os carboidratos, as proteínas, os lipídios e a matéria inorgânica¹ que compõem meu corpo reagem por vias bioquímicas fascinantes mantendo a massa-humana em funcionamento. Quando um dia o sistema bioquímico que me sustenta colapsar, serei massa-humana em decomposição servindo como fonte de nutrientes para massas-bactéria, massas-verme, enfim, outras formas de massas-vida. O homem-Fernando é apenas mais um “cara”² integrante desse mecanismo de funcionamento, falência e reaproveitamento que chamamos de vida.

Mas existe ponto de partida? Existiu uma centelha que deu início a tudo? A origem e o fim de todas as coisas são preocupações filosóficas fundamentais. E se o fim, apesar de anunciar-se constantemente, demonstra-se sempre distante e imprevisível, a origem revela-se como um enigma especialmente intrigante, dentre outros motivos, pela carga de realidade atrelada à teoria da origem do universo defendida pela ciência: incontestavelmente, em um dado instante há bilhões de anos, o universo originou-se.

Muitíssimo distante de me propor a responder questões sobre a origem e o fim do universo, proponho-me a refletir sobre algumas experiências que me levaram à elaboração da noção de *performador atômico*.

Sendo assim, a pergunta que invade minha cabeça ao introduzir esta dissertação - que abordará algumas questões sobre as noções, propostas por mim, de *performador atômico* e *processo de criação em cadeia* - é a seguinte: houve um momento em que eu, homem-Fernando, me tornei um performador atômico? Houve um ponto de partida? Houve uma centelha que deu início a tudo?

¹ De maneira bastante geral, a química inorgânica lida com substâncias cuja estrutura química básica não é uma cadeia carbônica, isto é, átomos de carbono (C) ligados entre si formando cadeias. O ramo da química que
² “Disparo contra o sol, sou forte, sou por acaso, minha metralhadora cheia de mágoas, eu sou um cara” (CAZUZA, 1988).

Meu nome é Fernando Borges Barcellos. Eu nasci no dia 18 de fevereiro de 1987, às 10 horas da manhã, o que me faz um aquariano com ascendente em áries. De cesariana. Eu não rasguei a vagina da minha mãe num impulso vital rumo a este mundo, não. Eu não estava de cabeça para baixo. Eu estava SENTADO. Sendo assim, abriram seu útero por mim, e me tiraram de lá. Já nasci negando.

Eu nunca usei um depoimento pessoal explícito nas minhas criações artísticas. Só que isso é uma materialidade pré-expressiva, não faz sequer sentido. Contudo, eu senti necessidade de tornar isso aqui cruelmente humano, daí pensei: o que pode ser mais humano do que o meu próprio eu escancarado?

Eu sou técnico em Química, bacharel em Química, ator, bailarino e mestrando em Artes Plásticas. Eu já quis ser veterinário e cirurgião plástico. Eu nunca soube ser um, eu só sei ser vários.

Minha mãe é viva, meu pai não, faleceu a cerca de 2 anos. Tenho dois irmãos, mais velhos, filhos da minha mãe.

Eu tenho uma égua, a Mirage Cinnamon. Mirage pela sonoridade elegante, e Cinnamon porque é a palavra inglesa para canela, e ela tem cor de canela. Ela está prenha há quase 2 meses. Eu vou ser avô em breve. A gestação das éguas dura cerca de 320 dias.

Eu sou homossexual, apesar de já ter me relacionado sexualmente com mulheres, e por vezes ter vontade de me relacionar novamente.

Eu não tenho medo da velhice, eu tenho medo da feiura.

Eu escrevo às vezes, mas nos últimos meses eu sequei. Preciso que me chovam. Eu tenho saudades de escrever coisas do tipo: “E quando ele começou a se dissolver na mudez do seu porco coração, percebeu repentinamente que achava até prazeroso ter um coração tão sujo, e não queria mais limpeza nem perfume nem clareza nem paz. O que ele queria, era uma sujeira branca.”

Eu preciso dançar. Dança, Fernando, dança! (BARCELLOS, 2011).

O trecho acima foi transcrito a partir da performance *Reatividade Atômica*, realizada em dezembro de 2011, na sede do Teatro 171, em Belo Horizonte. Essa performance integrou minha pesquisa de mestrado intitulada “O performer atômico e o processo de criação em cadeia”, a qual gerou a presente dissertação. *Reatividade atômica* resultou das experimentações sobre o processo de criação em cadeia desenvolvidas entre agosto e dezembro de 2011 por um coletivo de quatro performers atômicos, a saber: Antônio Beirão (artista visual e músico), Fernando Barcellos (ator, bailarino e químico), Juliana Codri (atriz, cantora e roteirista) e Lívia Ribeiro (escritora e química).

Em *Reatividade Atômica*, à maneira de um epílogo, a voz *in off* de cada performer atômico reproduzia um texto de auto-apresentação, anterior à execução de sua ação, que funcionava como uma síntese poético-descritiva das características que o performer atômico julgava mais relevantes no âmbito daquele trabalho. No meu caso, além de algumas informações bastante íntimas sobre minha vida, resolvi compartilhar com espectadores e demais performers atômicos o caráter polivalente³ de minha formação artística: artes visuais, dança, teatro e (por quê não?) química. Meu “epílogo atômico” não indica a localização precisa de um ponto de partida para minhas reflexões sobre o performer atômico, mas evidencia algo que independe de onde vim e para onde vou: ***a percepção de que minha formação artística e minha formação científica não estão em processo de polarização, dividindo-me, mas em constante fricção, condensando-me.*** Afinal de contas, “eu nunca soube ser um, eu só sei ser vários.”

O que proponho ao criar a noção de performer atômico é um caminho pelo qual eu, ator-bailarino-*performer* possa ir além das metáforas superficiais (apoiadas em meu conhecimento de bacharel em química) facilitadoras do entendimento de meu processo individual de criação. O desejo é que este caminho conduza a um processo de criação em arte, chamado *processo de criação em cadeia*, no qual o criador, não mais ator, bailarino, performer ou químico, mas sim um *performador atômico*, seja capaz de agir, tal como um átomo, através da manipulação de suas propriedades elementares, participando de reações criativas que originam materialidades expressivas de caráter molecular. Gostaria de salientar que, ao propor tais noções, não visio a consolidação de “modelos de justiça e verdade” (DELEUZE, 1998), mas sim de um modo que me motive a investigar de maneira mais instigante questões sobre arte, ciência, vida e, obviamente, suas relações. Talvez esse processo sirva a algum outro artista no futuro. Sinceramente, esta é uma preocupação menor. Para mim, a preocupação maior é, através das indagações que proponho e da discussão sobre a experiência vivenciada no processo, ***motivar seres humanos curiosos a utilizarem seus próprios sistemas nervosos (e por que não todo seu corpo?) para criarem suas próprias indagações a respeito das relações possíveis e impossíveis entre arte, ciência e vida.***

No Capítulo 1, intitulado *O Performador Atômico*, discutirei alguns aspectos

³ A polivalência em química está relacionada à múltipla capacidade de um átomo de combinar-se com outros átomos.

conceituais e históricos relativos à performance e à arte da performance, de modo a elaborar a imagem do artista como *performador*. Em seguida, tecerei relações entre a noção de performador e o modelo atômico da mecânica quântica, sugerindo assim a noção de performador atômico.

Acredito que o corpo humano é a matéria fundante e privilegiada da prática performática. Para além de um sistema físico-químico-biológico, o corpo humano pode ser entendido como um catalisador das forças sociais responsáveis pelas transformações na dinâmica da sociedade. Sendo assim, o corpo humano é a materialização carnal e viva dos elementos característicos de determinada cultura. Essa abordagem funda uma dimensão epistemológica para a prática performática: o conhecimento é assimilado e transmitido por diferentes culturas através de suas performances (TAYLOR, 2003). Tal abordagem será discutida no Capítulo 1.

Em junho de 2012, após *Reatividade Atômica* e experimentando alguns procedimentos de investigação das noções que propus, ofereci aos performadores atômicos que ainda estavam envolvidos no projeto, Antônio Beirão e Juliana Codri, e a uma nova performadora atômica que participava dessa etapa final, Giulia Souza, uma ficha a ser preenchida, que denominei de ***Ficha de Informações de Segurança Sobre Performadores Atômicos***. Em um laboratório químico é recomendável que uma *Ficha de Informações de Segurança Sobre Reagentes* seja preenchida previamente à realização de qualquer reação química, antes que quaisquer substâncias reajam entre si. Há fichas sucintas, outras extensas. A que compus, possuía sete páginas. Apresento abaixo algumas informações curiosas das fichas de Beirão e Codri.

Performador atômico	ANTÔNIO BEIRÃO	JULIANA CODRI
IDENTIFICAÇÃO DE PERIGOS		
Principais perigos à saúde humana	Olhos: Estranhamento, imprevisibilidade, invasão, esparramamento Pele: “Liquefação” Ingestão: Difícil de engolir, sujeito a engasgar... Inalação: Efeitos crônicos: Após longa exposição, amenização...	Olhos: Nenhum Pele: Nenhum Ingestão: Desaconselhável, risco de mal-estar, tontura, vômitos e diarreia. Inalação: Inevitável e prazerosa Efeitos crônicos: Breve sensação de desespero e desamparo
Principais riscos ambientais	Quebra de paralelismo, tendência a dissolver em contato.	Intromissões ansiosas
PROPRIEDADES FÍSICA E QUÍMICAS		
Estado físico	Líquido	Gasoso
Cor	Preto/roxo	Azul
Odor	Infamiliar	Quase sempre agradável
pH	7 (neutro)	Quando diluído, 3
Temperatura de fusão/congelamento	Baixo, depende das condições de pressão	Muito, muito baixo
Temperatura de ebulição	Baixo, sublimação por encontro, harmonia	Às vezes até nas CNTP
Temperatura de fulgor	Tesão sinestésico	A qualquer temperatura
Inflamabilidade	Média, interna; sujeita às condições de pressão	Imprevisível
Limite inferior/superior de inflamabilidade ou explosividade		Impossível medir
Pressão de vapor	Disperso	Baixa
Densidade de vapor	Baixa	Alta
Solubilidade/miscibilidade	Alta	Em água, muita água
Temperatura de auto-ignição	Alta, precisa de catalisador	Um pouco acima da temperatura normal
Temperatura de decomposição	Ocorre quando estagnado em temperatura ambiente	Muito baixa
Viscosidade	Depende das condições de temperatura e pressão	Não se aplica
Fórmula molecular	$Hg+H_2O+(C_6H_{12}O_6+C+Fe)+O_2$	O_2
Massa molecular	Baixo	Poderia perder um quilinho

Quadro 1 – Algumas propriedades elementares dos performadores atômicos Antônio Beirão e Juliana Codri extraídas das Fichas de Informações de Segurança Sobre Performadores Atômicos preenchidas por eles em junho de 2012.

O quadro acima apresenta algumas propriedades elementares identificadas pelos performers, únicas e irreprodutíveis. Entendo que tais informações são pequenas sínteses de seus núcleos, e das características que deles dependem. Elas nos dizem muito sobre traços da personalidade humana e criativa dos performers atômicos em questão. São reapropriações dos parâmetros listados, amostras de suas identidades criativas. A composição e o preenchimento desta tabela revelam o interesse em desvendar características que são peculiares aos performers atômicos, e que influenciam diretamente em seus procedimentos de criação. Entretanto, ainda que a ficha seja completa e detalhadamente preenchida, ela funcionará apenas como uma referência. É possível *prever* como performers atômicos se comportarão em processo de criação. Entretanto, é impossível *garantir* qualquer comportamento. A prática coletiva de trabalho proporciona a experiência de vivenciar o acaso e o risco, elementos que tornam o encontro entre performers extremamente potente. Sendo assim, acredito ser impossível a investigação de um processo de criação entre performers se este não for realizado através de uma prática contínua de trabalho. Penso que performers atômicos só podem conhecer sua própria identidade criativa e as de outros performers se seus corpos vivenciarem uns aos outros em trabalho. É por este motivo que propus a estruturação do processo de criação em cadeia.

O conhecimento das propriedades elementares possibilita prever como átomos, diferentes ou semelhantes, reagem entre si. Entenda-se como reação, o processo pelo qual dois ou mais átomos INTERAGEM, ou seja, agem mutuamente, originando outros átomos diferentes dos anteriores, ou moléculas, espécies em que átomos apresentam-se ligados por forças de atração. É importante salientar que tais previsões são probabilísticas. Logo, além do chamado *produto principal*, isto é, aquele com maior probabilidade de ser obtido, há inúmeros *subprodutos da reação*, produtos gerados em menor quantidade e com características completamente diferentes do produto principal. Eventualmente, os átomos e moléculas gerados reagirão com outros átomos ou moléculas, em um *processo em cadeia*. A vida como a concebemos ocorre então em um infinito processo de ação e reação envolvendo átomos e moléculas.

No Capítulo 2, intitulado *O Processo de Criação em Cadeia*, discutirei sobre minha experiência em processos de criação de dois grupos teatrais, O Grupo Oficina Multimídia (Belo Horizonte – MG) e a Maldita Companhia de Investigação Teatral (Belo Horizonte –

MG), e sobre alguns princípios de dois processos de criação vivenciados por coletivos de artistas brasileiros: o processo de criação coletiva e o processo colaborativo de criação. Tanto a experiência vivenciada por mim nos referidos grupos, quanto os princípios dos dois processos citados foram cruciais para a elaboração do processo de criação em cadeia. Por fim, abordarei as etapas do processo de criação em cadeia e introduzirei uma terceira noção importante ao entendimento deste processo: a noção do *provocador conceitual*.

Finalmente, no Capítulo 3, intitulado *Reatividade Atômica (2011)*, serão discutidos elementos inerentes ao trabalho do coletivo de performers atômicos no processo de criação em cadeia da ação performática *Reatividade Atômica*. Tal discussão será desenvolvida tendo como referência os registros fotográficos e videográficos de *Reatividade Atômica*, os registros audiovisuais e textuais do processo de criação da ação performática e os relatos da experiência vivenciada pelos performers atômicos. Este capítulo distingue-se estilisticamente dos dois anteriores uma vez que: i) sua escrita é essencialmente descritiva; ii) há a transcrição de textos e relatos dos performers atômicos envolvidos no processo de criação em cadeia; e iii) há um grande volume de imagens fotográficas de *Reatividade Atômica*. Acredito que este capítulo é essencial no escopo desta dissertação, não só por propor uma forma diferenciada de organização e apresentação dos resultados obtidos através da experimentação do processo de criação em cadeia, mas por registrar os procedimentos práticos de investigação adotados na pesquisa. Porém, entendo que a forma como organizei este capítulo – descrevendo as etapas de trabalho detalhada e consecutivamente – pode gerar no leitor a impressão de que nele está definido um protocolo “correto” a ser seguido quando da execução do processo de criação em cadeia. Esta não é a intenção. Gostaria de salientar que a redação descritiva deste capítulo objetiva relatar a experiência artística vivenciada por *aquele coletivo de performers atômicos* no âmbito da criação *daquela ação performática*, e não constituir uma “fórmula” ou “receita” a ser reproduzida futuramente por outros artistas interessados na execução do processo de criação em cadeia. Como artista e pesquisador em artes, entendo que meu trabalho opera através da indissociabilidade entre teoria e prática. Portanto, acredito ser fundamental um relato preciso e rigoroso da experiência artística vivenciada na pesquisa.

CAPÍTULO 1 – O PERFORMADOR ATÔMICO

1.1. Sobre o conceito de performance

1.1.1. Origens e desdobramentos do termo

*“Burn the books they’ve got too many names and psychoses
all this incriminating evidence would surely haunt me
if someone broke into my house”⁴ (MORISSETTE, 1998).*

O trecho acima foi extraído da canção *UR*, composta pela cantora de *rock* canadense Alanis Morissette e lançada em 1998 em seu quarto álbum intitulado *Supposed Former Infatuation Junkie*⁵. Morissette foi uma figura emblemática para muitos dos integrantes da geração de adolescentes e jovens adultos da década de 1990. Em suas canções, condensa de maneira provocativa questões como sexualidade, amor, traição, dinheiro, drogas, fé e religião. Ainda que as letras de suas músicas sejam dotadas de um realismo cru e por vezes rude, a sua poética reside na forma engenhosa com que seleciona situações ordinárias do cotidiano e as articula com questões complexas do relacionamento humano. Suas canções referem-se sempre aos encontros entre pessoas e aos efeitos gerados a partir desses encontros. Morissette é uma cantora dos corpos e de suas percepções.

Isoladamente, o trecho que clama pela queima dos livros, objetos detentores de palavras tirânicas e eminentemente incriminadoras, parece ter sido retirado diretamente de um manifesto vanguardista do início do século XX, e não de uma canção de *rock* da década de 1990. Entretanto, no contexto da canção, o trecho integra um discurso irônico de crítica a atitudes aparentemente revolucionárias, mas que são, ao contrário, fortemente conservadoras. Não seria impreciso afirmar que certas palavras, principalmente quando designam conceitos complexos e são utilizadas de maneira suspeita, tendem a assombrar alguns leitores que, impossibilitados de aproximarem-se de forma eficaz dos conceitos, enxergam-nos como uma séries de “nomes e psicoses”.

⁴ “Queime os livros, eles tem muitos nomes e psicoses, todas essas evidências incriminadoras, com certeza me assombrariam se alguém invadissem minha casa.” Todas as traduções do inglês para o português encontradas na dissertação são de responsabilidade do autor.

⁵ A tradução dessa expressão seria algo como “uma pessoa que supostamente já foi viciada em paixões rápidas.”

O efeito descrito anteriormente ocorre com frequência quando o conceito de performance encontra-se em questão. Marvin Carlson⁶, nas considerações iniciais de seu livro *Performance: uma introdução crítica*, aponta que Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins⁷ iniciam sua discussão com a observação de que performance é “um conceito essencialmente contestado”. Os três autores tomaram essa frase do livro *Philosophy and the Historical Understanding*, publicado em 1964 por W. B. Gallie. Segundo a formulação de Gallie:

Reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão (GALLIE apud CARLSON, 2009, p. 11).

A possibilidade de investigação de performance como um conceito essencialmente contestado oferece riscos. O próprio Gallie nos esclarece na definição acima que uma aproximação superficial dessa abordagem abre portas para uma série de generalizações e banalizações. Por outro lado, o autor nos aponta que tal abordagem oferece a valiosa perspectiva de investigar certos conceitos como se eles estivessem em processo de permanente construção e demolição, estabelecendo uma dinâmica ressonante entre teoria e prática.

O caráter essencialmente contestado do termo performance tem viabilizado seu uso, particularmente a partir da segunda metade do século XX, para designar uma série de atividades, artísticas ou não, desempenhadas por seres humanos. Jorge Glusberg, no capítulo intitulado “Signos e códigos abertos” do livro *A arte da performance*, nos alerta que o vocábulo inglês *performance* “pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático” (GLUSBERG, 2005, p. 72). Etimologicamente, o termo adentrou na língua inglesa no século XVI através do francês antigo *parfournir*, que significa

⁶ Professor de teatro e literatura comparada do Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de Nova Iorque.

⁷ No artigo de revisão *Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities* de 1990.

completar ou realizar completamente. Por sua vez, a raiz etimológica do termo francês é a palavra latina *per-formare*, que significa realizar. O antropólogo escocês Victor Turner, que desenvolveu suas teorias durante as décadas de 1960 e 1970, baseia-se na origem etimológica francesa do termo performance para sustentar a ideia de que estas “revelavam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura” (TAYLOR, 2003, p. 19). A crença em seu caráter universal e em seu aspecto relativamente transparente conduziu Turner à proposta utópica de que a performance seria um dos modos pelos quais diferentes povos poderiam compreender-se mutuamente, conforme o próprio antropólogo:

Culturas são mais intensamente expressas e conscientizadas de si mesmas em suas performances rituais e teatrais. (...) Uma performance é uma dialética de “fluxo”, isto é, um movimento espontâneo no qual ação e consciência são um todo reflexivo, nos quais os significados, valores e objetivos centrais de uma cultura são vistos “em ação”, na medida em que elas moldam e explicam comportamentos. Uma performance é declarativa de nossa humanidade compartilhada, ainda que ela exclame a singularidade de uma cultura em particular. Nós nos conheceremos melhor adentrando as performances uns dos outros e aprendendo as gramáticas e vocabulários que elas utilizam (TURNER apud SCHECHNER, 2002, p. 13).

A ampla utilização do termo performance por diferentes teóricos para designar atividades humanas oriundas de campos do conhecimento distintos tais como as artes visuais, o teatro, a dança, a literatura, a linguística, a política e as culturas populares deu origem ao campo dos estudos da performance, que analisa tais atividades “como se fossem” performances. Sobre essa abordagem, Richard Schechner⁸ nos esclarece que:

Os estudos da performance não estudam textos, arquitetura, artes visuais ou qualquer outro item ou artefato de arte ou cultura como eles próprios. Quando textos, arquitetura, artes visuais, ou qualquer outro item é observado, eles são estudados “como se fossem” performances. Isto é, eles são considerados como práticas, eventos e comportamentos, não como “objetos” ou “coisas” (SCHECHNER, 2002, p. 2).

A essa postura aparentemente generalista de observar dada atividade, seja artística ou constituinte da vida cotidiana, “como se fosse” performance, está relacionado o conceito de *comportamento restaurado*, proposto por Schechner para designar todos os hábitos, ritualizações e ações cotidianas aprendidos e reproduzidos pelos seres humanos. Nos termos

⁸ Professor do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque e editor do periódico *TDR: The Journal of Performance Studies*.

do próprio Schechner em seu ensaio *O que é performance?*, publicado em 2003 no periódico *O Percevejo*:

O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Schechner entende que a dinâmica do comportamento restaurado é crucial para o processo de entendimento de todo tipo de performance, já que “performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver” (SCHECHNER, 2003, p. 34). Segundo ele, o ato de performar consiste em *mostrar-se fazendo* uma ação, o que significa apontá-la, sublinhá-la e demonstrá-la.

Ainda no ensaio citado anteriormente, Schechner defende que “ser” performance – diferentemente da abordagem de “como se fosse” performance – requer o estabelecimento de um contexto cultural específico:

Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma ação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo da observação do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performance e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro (SCHECHNER, 2003, p. 37).

Investigar performance sob a ótica dos comportamentos restaurados e da abordagem comparativa do “como se fosse” performance, ambas propostas por Schechner, abre caminhos para um série de generalizações. Ele próprio reconhece essa possibilidade, e conclui que:

Toda e qualquer performance é específica e diferente de todas as outras. As diferenças incluem convenções formais e tradicionais dos gêneros de performance, escolhas pessoais dos performers, padrões culturais variados, circunstâncias históricas e particularidades de cada recepção (SCHECHNER, 2003, p. 35).

Tal observação sugere que, ainda que toda atividade humana analisada “como se fosse” performance seja composta de comportamentos restaurados, a análise de determinada manifestação performática requer uma abordagem peculiar que considere particularidades históricas e culturais dessa prática. Em termos de exemplos, a performance de Joseph Beuys na obra *I like America and America likes me* de 1974, na qual o artista convive por sete dias com um coioote selvagem em uma galeria de Nova Iorque, é completamente diferente da performance de um orixá que dança ao ritmo dos atabaques sagrados em um terreiro de candomblé brasileiro, dentre outros motivos, porque ambas se inserem em contextos culturais e históricos específicos.



Figura 1 – Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974.



Figura 2 – Pierre Verger, dança de Obaluaïê no Candomblé Joãzinho da Goméia em Salvador, 1946.

Diana Taylor⁹ nos oferece uma visão ampliada da estratégia de analisar um evento “como se fosse” performance. Segundo Taylor, o mecanismo do “como se fosse” performance funciona como uma lente metodológica que permite que a performance atue como uma epistemologia, um ramo da filosofia que lida com os problemas filosóficos relacionados à crença e ao conhecimento. O *modo pelo qual obtemos conhecimento* é uma das questões fundamentais debatidas pela epistemologia, e que relaciona-se diretamente ao mecanismo do “como se fosse” performance, proposto por Schechner:

⁹ Professora do Departamento dos Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque, fundadora e diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas.

As condutas de sujeição civil, resistência, cidadania, gênero, etnia e identidade sexual, por exemplo, são ensaiadas e reproduzidas diariamente na esfera pública. Entender este fenômeno *como se fosse* performance sugere que performance também funciona como uma epistemologia. Como prática incorporada, de maneira conjunta com outros discursos culturais, performance oferece uma determinada forma de conhecimento. A distinção *ser/como se fosse* (performance) sublinha a compreensão de performance como um fenômeno simultaneamente real e construído, como uma série de práticas que unem o que historicamente tem sido separado e mantido como unidade discreta, como discursos ontológicos e epistemológicos supostamente independentes (TAYLOR, 2003, p. 18).

Taylor nos apresenta em seu comentário dois pontos cruciais para o processo de entendimento de performance como prática. O primeiro deles é o de que performance é uma prática incorporada. O segundo é o de que, como epistemologia, performances atuam como modos de transmissão e preservação do conhecimento. Sinteticamente, sendo o corpo a matéria fundante e privilegiada da prática performática, é através dele que ocorre a construção e a transmissão de determinado conhecimento através de performances culturalmente específicas. Uma discussão detalhada do papel do corpo humano na prática da performance será desenvolvida a seguir. Entretanto, seria coerente estabelecermos um recorte antes de empreendermos a referida discussão. De fato, um vasto corpo teórico de estudos sobre performance tem sido composto, particularmente a partir da segunda metade do século XX, por estudiosos de áreas do conhecimento variadas. Contudo, no âmbito deste trabalho, focalizaremos nossa discussão nos aspectos conceituais e históricos da performance como *manifestação artística*.

É possível identificar uma tendência em certos estudos, observada ao longo da história da performance como manifestação artística, que aponta para uma tentativa de cunhagem de “modelos de justiça ou de verdade” (DELEUZE, 1998) para este gênero. Carlson descreve um exemplo desta tentativa ao relatar que, no livro *Performance: Texts and Contexts*, Carol Simpson Stern e Bruce Handerson afirmam que apesar das obras de performance variarem amplamente, haveria características específicas comuns a todas elas, e as pontua logo em seguida:

(a) presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais ‘in natura’ e também ‘manufaturados’; (f) dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo discutidas anteriormente (Huizinga e Caillois) incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridentes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma (STERN & HANDERSON apud CARLSON, 2009, p. 93).

Carlson comenta que tal classificação, ainda que extremamente útil por apontar uma série de características recorrentes na arte da performance, é generalista, uma vez que nem todas as obras de performance compartilham *todos* esses elementos. A partir da observação de que muitos dos estudiosos da arte da performance concentram-se intensamente em seu caráter vanguardista, especificamente na tradição de vanguarda da arte do século XX, Carlson defende que tal postura pode “limitar a compreensão tanto do funcionamento social dessa arte hoje como do modo como ela se relaciona a outra atividade performativa do passado” (CARLSON, 2009, p. 94).

Outro exemplo dessa tentativa de fixação de um *topos* específico para a arte da performance encontra-se na classificação topológica proposta por Renato Cohen na introdução de seu livro *Performance como linguagem*. Cohen foi um dos artistas pioneiros na introdução da arte da performance no Brasil na década de 1980, e um dos primeiros estudiosos a propor estudos sobre essa manifestação artística no país, referências primordiais para muitos artistas ainda hoje. Apesar de reconhecer rigorosamente o caráter híbrido da arte da performance, Cohen localiza essa manifestação artística na fronteira entre as artes plásticas e as artes cênicas, o que está explícito em seu comentário de que “poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2002, p. 30). É amplamente conhecido que uma das obras mais relevantes no estabelecimento da performance como gênero artístico é *Untitled Event*¹⁰, realizada em 1952, no Black Mountain College, instituto de educação artística fundado nos Estados Unidos em 1933. No que tange às linguagens artísticas

10

Uma análise mais detalhada dessa obra será desenvolvida na segunda seção deste capítulo.

envolvidas, essa obra demandou a articulação de ações criadas por músicos, bailarinos, pintores, poetas e atores. Se considerarmos essa obra isoladamente, detectamos que ela localiza-se numa região de fronteira híbrida entre as linguagens artísticas da música, dança, artes visuais, literatura e teatro. Entretanto, tal observação seria, ainda assim, reducionista, uma vez que ela não esgota todas as possibilidades de saberes oriundos de outros campos do conhecimento articulados em *Untitled Event*, explicitados seja na construção do piano modificado utilizado por David Tudor, no discurso *zen-budista* proferido por John Cage, na projeção das imagens ou na criação de um projeto espacial diferenciado para a execução da obra.

Nesse sentido, mais consonante com a abordagem de performance como um conceito essencialmente contestado é a discussão da historiadora e crítica de arte Roselee Goldberg em *A arte da performance: do futurismo ao presente*, na qual, além de explicitar a hibridez da prática artística performática e seu caráter essencialmente contestado, nos elucida que os artistas envolvidos com a arte da performance servem-se de materiais oriundos das mais variadas disciplinas:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações (GOLDBERG, 2006, p. IX).

Não seria radical afirmar que a pretenciosa tentativa de limitar a prática performática a um rol específico de princípios e características é uma estratégia política de cerceamento do próprio corpo humano, que é, segundo Glusberg, “a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural” (GLUSBERG, 2005, p. 52). Mais fértil do que estabelecer uma historiografia linear – dotada de ponto de partida e finalidade última – para a manifestação artística performática ou cunhar um conceito cristalizado e sólido no qual se possa localizar teoricamente toda a diversificada criação advinda da arte da performance, é reconhecer que esta nasceu concomitantemente ao surgimento da humanidade,

no instante em que o homem percebeu que a inserção do seu corpo no espaço e no tempo consolidou ações em devir, capazes de transformar e transformar-se, em um perpétuo movimento involutivo que não direciona-se rumo ao fim. Mais importante ainda, é reconhecer a impossibilidade de cercear uma prática fundada pelo e no corpo, “a mais plástica e dúctil das matérias significantes”, e que é, por consequência, inesgotável. Poeticamente, aproprio-me dos versos do cantor e compositor cearense Belchior na canção *Divina Comédia Humana*, para sintetizar, ainda que de maneira essencialmente contestada, a prática performática: “enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não, eu canto” (BELCHIOR, 1978).

1.1.2. Presença social do performer atômico

Acredito que o performer atômico transmite e perpetua conhecimento através das ações executadas por seu *corpo presente* no espaço e no tempo, por meio da articulação de saberes diversos incorporados. Ele seria capaz de, através do seu canto, construir modos sortidos de “dizer não”, os quais, por serem produtos do encontro entre diferentes saberes (artísticos ou não), são sempre ENTRE-modos, ENTRE-lugares. Aproprio-me dos termos “canto” e “dizer não” renovando o sentido proposto por Belchior. Aparentemente, “dizer não” poderia referir-se a um comportamento confrontador e de protesto, o que reforçaria a visão oferecida por Carlson ao discutir a criação de “modelos de justiça e verdade” (DELEUZE, 1998) para a prática performática, a de uma excessiva fixação por seu caráter vanguardista. O significado que proponho (ao afirmar que o performer atômico seria capaz de construir modos sortidos de dizer não) é o de que ele seria capaz de dinamizar sua polivalência de conhecimentos incorporados para criar ações performáticas que exteriorizem múltiplos pontos de vista e não pontos de vista totalitários. Quanto ao canto, considero uma prática que catalisa de maneira poderosa as mais diversas habilidades corporais, nas quais incluo vocalidade e intelectualidade, o que elimina, assim, a antiga – mesmo que ainda persistente em alguns discursos contemporâneos sobre o corpo - cisão entre corpo e razão. O corpo que canta é matéria única, que *presente* e atuante, **FAZ** e **É** performance. Considero tal abordagem mais pertinente à prática do performer atômico.

É possível efetuar uma aproximação valiosa entre o pensamento teórico de estudiosos

da performance tais como Schechner e Taylor – que estudam as mais diversas práticas humanas incorporadas “como se fossem” performances – e a análise da performance exclusivamente como manifestação artística desenvolvida por Goldberg. No prefácio de sua historiografia, Goldberg nos introduz um dos princípios fundamentais da prática performática, que ela define como uma *presença* do artista na sociedade. É curioso observar que Goldberg defende que, independentemente da prática incorporada desempenhada pelo artista, desde as culturas ancestrais é possível apontar exemplos de manifestações performáticas que conferiram ao artista uma presença na dinâmica social, sejam em rituais tribais, autos medievais, encenações renascentistas ou em saraus e cabarés modernistas. Ainda segundo Goldberg, “dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento” (GOLDBERG, 2006, p. VIII), o que corrobora com a abordagem antropológica de teóricos que atuam no campo dos “estudos da performance”, particularmente Schechner e Taylor. Remetendo-se especificamente ao Renascimento, Goldberg enumera e descreve uma série de ações realizadas por artistas em que uma presença social é evocada e conferida ao *performer*:

Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio, em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti de Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da Vinci vestiu seus *performers* como planetas e os pôs a declamar versos sobre a Idade do Ouro em um quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490); e o artista barroco Gian Lorenzo Bernini montou espetáculos para os quais escreveu roteiros, fez os cenários e desenhou os figurinos, construiu elementos arquitetônicos e chegou a criar cenas realistas de inundação, como fez em *L’Inondazione [A Inundação do Tibre]*, de 1638 (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

Diante desses germinais exemplos de ações performáticas, em que os *performers* são célebres artistas renascentistas, conhecidos amplamente por suas magníficas criações em pintura, desenho e escultura (apenas para citar as manifestações artísticas mais conhecidas em que operaram), é natural que encontremos em um dos grandes tratados artísticos do renascimento – *De pictura*, escrito em 1435 por Leon Battista Alberti - trechos em que o autor declara explicitamente a força inerente à pintura de evocar também uma certa qualidade de presença:

Contém em si a pintura – tanto quanto se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices. Diz Plutarco que Cassandro, um dos generais de Alexandre, tremeu com todo o corpo ao ver a imagem de seu rei. (...) Assim a fisionomia de quem já está morto vive pela pintura longa vida (ALBERTI, 2009, p. 95).

A prerrogativa atribuída por Alberti à pintura, de possuir um poder tal de evocação dos ausentes e dos mortos capaz de abalar o general macedônio Cassandro, assassino da mãe e do filho de Alexandre, o Grande, evidencia que a questão da presença na relação entre artista, obra e espectador - princípio elementar da prática performática - é uma preocupação antiga, e que mereceu destaque no Livro Segundo do tratado de Alberti. O trecho abaixo, extraído do item quarenta e um (41) do referido livro, evidencia a crença do tratadista de que a pintura seria capaz de atingir a alma do espectador se o pintor, com trabalho árduo, pudesse fazer manifestar nos homens pintados suas paixões e movimentos de alma através da perfeita representação dos movimentos de seus corpos:

A história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza – nada há mais ávido do seu semelhante que ela – com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofremos com os que sofrem. Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. (...) Nos irados, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis. Dizem que Aristides de Tebas, igual a Apeles, conhecia muito bem esses movimentos; nós também os conheceremos se, para isso, nos aplicarmos com empenho e dedicação (ALBERTI, 2009, p. 114).¹¹

A arte da performance, como uma prática humana incorporada, é capaz de transmitir e perpetuar conhecimentos de diferentes naturezas através de sua inscrição no corpo. Ainda, acredito ser uma manifestação artística capaz de clamar por uma presença diferenciada para o performador atômico na dinâmica social em que ele se insere. Entendo que através da dinamização de suas propriedades elementares incorporadas, o performador atômico pode desenvolver uma prática artística potente e fulminante, capaz de – tal como nos aponta a

¹¹ Aristides de Tebas foi um pintor grego, nascido em Tebas e que viveu até 340 a.C. Tentou traduzir na fisionomia pintada as paixões e os movimentos da alma. Apeles de Cós foi considerado por Plínio como o maior pintor da Antiguidade, viveu na Jônia do século IV a.C., e tornou-se retratista oficial de Alexandre, o Grande. Teve uma de suas obras, conhecida como *A calúnia*, reproduzida pelo pintor renascentista italiano Sandro Botticelli (1445-1510).

ideologia albertiniana para a pintura – fazer vivos aqueles que estão mortos, e presentes aqueles que estão ausentes.

1.2. Sobre a crise do corpo moderno

1.2.1. Aspectos históricos

Uma vez iniciada a discussão acerca do papel do corpo do performer atômico em sua prática artística, discutirei alguns aspectos históricos relativos à consolidação do corpo moderno após a Idade Média e sua posterior crise a partir do século XVIII, crise esta que, em consonância com inúmeros outros fatores, desencadeou na consolidação da arte da performance na segunda metade do século XX.

O corpo humano pode ser analisado como um sistema de átomos e moléculas que relacionam-se e reagem mutuamente segundo leis físico-químicas que visam a manutenção de seu fluxo fisiológico. A matéria muscular, por exemplo, é constituída de proteínas específicas, organizadas na forma de cadeias de moléculas chamadas aminoácidos, que por sua vez são formadas por átomos de carbono, oxigênio, hidrogênio, nitrogênio e enxofre, conectados por ligações químicas diversas. Há inúmeros outros grupos de moléculas constituintes do organismo humano que apresentam características peculiares e são responsáveis por diferentes atividades funcionais e pela estrutura do corpo. Em termos puramente químicos, o corpo humano é um celeiro de átomos que interagem entre si e com átomos constituintes do ambiente exterior ao corpo, inclusive outros corpos.

Para além de um sistema físico-químico-biológico o corpo humano pode ser entendido ainda como um potente catalisador cultural, capaz de condensar e incorporar forças responsáveis pelo controle ou pela instabilidade da dinâmica social. Cleide Riva Campelo¹², em seu estudo semiótico do corpo intitulado *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e de seus códigos*, ao definir o corpo como seu objeto de estudo, declara definitivamente que “o objeto de estudo aqui é o corpo do homem – não somente o corpo físico-biológico, nem apenas o corpo psicológico ou o corpo sócio-antropológico, mas o corpo do homem como um ser de cultura: outros corpos que a cultura lhe confere” (CAMPELO, 1996, p. 20). A autora,

¹² Professora da Faculdade de Comunicação e Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

servindo-se do conceito apresentado no livro *Medienforschung (Investigação da Mídia)* publicado em 1972 pelo estudioso alemão da comunicação Harry Pross, classifica o corpo como “mídia primária”, isto é, aquela que catalisa “em uma (única) pessoa conhecimentos especiais” (PROSS apud CAMPELO, 1996, p. 9). Partindo dessa classificação, Campelo nos fornece uma valiosa constatação acerca da relação entre o corpo – mídia primária, condensadora de conhecimentos diversos – e as modificações na cultura de uma sociedade:

A complexificação do sistema comunicativo de uma sociedade é decorrência ao mesmo tempo pressuposto da complexificação da própria sociedade. Também o mais moderno não suprime o mais antigo, a televisão não acaba com o rádio, nem com o jornal, muito menos ainda suprime o corpo e toda a mídia primária. Mas é inegável que o corpo como mídia se altera a cada alteração da cultura e da sociedade da qual faz parte (CAMPELO, 1996, p. 10).

Se considerarmos, como dito anteriormente, que o corpo é um catalisador de forças sociais, não seria ingênuo refletir acerca da condição do *corpo* e suas transformações provocadas por acontecimentos relevantes na dinâmica da sociedade. Referir-se ao corpo significa voltar o olhar para o homem que, inserido em tais acontecimentos, participa deles através do próprio corpo. Pode-se admitir que essa participação é construída desde o nascimento, a partir de uma construção cultural prévia. Como define Alfredo Bosi em sua *Dialética da colonização*, “cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo” (BOSI, 1992, p. 16). Tal definição incide prontamente sobre a participação do corpo (“reprodução de um estado”) e sobre a relação entre corpos e outras culturas (“coexistência social”). Ainda, pode-se considerar que este conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores constituintes da cultura modifica-se conforme o contexto em que se manifesta. Se o conjunto se modifica, modificam-se também sua transmissão e sua reprodução, o que resulta em transformações no corpo. Finalmente, como resume Campelo, “cultura, como é tratada aqui, tem o sentido de ‘informação não hereditária, adquirida, preservada e transmitida por vários grupos da humanidade’, segundo o conceito do semiótico russo Iuri Lotman (Lucid, 1980:213, tradução da autora)” (CAMPELO, 1996, p. 15).

O corpo humano, desde sua rudimentar formação instantes após o encontro primordial do espermatozoide masculino e do óvulo feminino, condensa em si toda a carga vital que se

desenvolverá e que sofrerá constantes transformações físicas ao longo da vida. O corpo humano, ao ser concebido, insere-se em um tempo e um lugar físicos específicos, e sobreviverá por algumas décadas, até que alcance a morte, inevitável fim carnal. Entretanto, as transformações não findam com a falência da carne, como nos alerta Campelo:

Todos temos um corpo que é a quantificação da vida desde o nascimento até a morte. Na verdade, o corpo já existe, de forma codificada, antes do nascimento, e continua a existir, semioticamente, após a morte. Como o *topos* de um ser vivo, o corpo humano desempenha inúmeras tarefas: é uma organização química, biológica, física, mecânica, psicológica, mítica. Existe num tempo e espaço físico determinado. Sofre os efeitos deste tempo e deste espaço e toda sua luta de sobrevivência é realizada na interação com estes dois elementos (CAMPELO, 1996, p. 27).

Segundo a autora, o corpo insere-se ainda naquele que denomina de “tempo mítico”, precisamente o tempo da cultura, diferente do tempo físico. O tempo mítico revitaliza as ruínas do tempo cronológico, define comportamentos e perpetua saberes. Em sua existência no tempo mítico, o corpo submete-se a constantes transformações culturais, tal como evidencia o trecho a seguir:

O corpo sofre também a ação de um tempo mítico: o tempo da cultura, que é a revitalização do tempo cronológico. Sob a ação do tempo mítico, o corpo pode receber as benesses da imortalidade através do culto aos mortos e da preservação da memória pelo grupo sócio-cultural a que o indivíduo pertence, grupo este que pode ser visto como um corpo expandido do próprio indivíduo, ou, de modo contrário, o corpo pode receber a precoce condenação à morte, através de uma marginalização forçada pelo seu grupo de cultura, que lhe retira toda a possibilidade de viver como participante de um grupo, dando-lhe, assim, uma morte em vida. Assim são todos os banidos de qualquer grupo social, cuja interdição lhes fecha as possibilidades da participação social (CAMPELO, 1996, p. 27-28).

Tal abordagem do corpo nos serve para estabelecer provocações acerca das nossas noções mais fundamentais de humanidade. Ieda Tucherman¹³, na apresentação de seu livro *Breve história do corpo e de seus monstros*, propõe uma questão bastante coerente aos tempos atuais, em que a velocidade de deslocamento dos corpos anestesia as capacidades de percepção:

13

Professora e pesquisadora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Quem somos nós, humanos? Já as novas tecnologias biomédicas, as novas teorias de neurofisiologia cerebral, a profusão de próteses conectáveis ou implantáveis com as quais nos hibridizamos, as clonagens e as experiências que superaram as determinações da espécie e só fazem pôr em questão as mais antigas noções de humanidade e as nossas determinações mais radicais: a saber, mortalidade, singularidade e sexualidade (TUCHERMAN, 1999, p. 15).

A velocidade de interação entre corpos e aquelas estruturas que Tucherman nomeia de “próteses” deve possuir eficiência máxima: os átomos de carbono constituintes da matéria orgânica corporal devem interagir velozmente com os átomos de silício constituintes da matéria inorgânica computacional, gerando estruturas corporais híbridas entre o humano e o cibernético; o código genético, cadeia de átomos singularmente arranjada, é capaz agora de ser modificado infinitamente graças aos vertiginosos avanços tecnológicos, desafiando, dentre outras características essencialmente humanas, a noção de mortalidade. Ainda segundo Tucherman, todo esse cuidado de preservação evidencia o panorama de crise do corpo, herdeira direta da crise da modernidade:

Todo este cuidado com o corpo, toda a sua “eticização” e todas as técnicas que no interesse da sua preservação se elaboram, não fazem mais do que demonstrar a crise do corpo, caudatária lógica da crise da Modernidade. Este corpo está desaparecendo, por motivos que se relacionam com a crise do sujeito moderno, perplexo diante das simulações e dos duplos que põem em questão a sua principal noção de realidade, tradicionalmente associada à presença tangível e ao suporte material (TUCHERMAN, 1999, p. 94).

Na introdução do livro *Carne e pedra*, Richard Sennet¹⁴ nos relata um acontecimento pessoal que relaciona-se diretamente ao panorama contemporâneo de crise do corpo. Sennet descreve que, anos antes da publicação do livro, se dirigiu, na companhia de um amigo, a um *shopping* do subúrbio de Nova Iorque para assistir a um filme de guerra. Este amigo havia perdido a mão esquerda durante a guerra do Vietnã, o que o obrigou a utilizar uma prótese metálica que lhe permitia um certo número de atividades. Durante duas horas, o público do cinema assistiu extasiado ao épico de guerra, inclusive aplaudindo nos momentos mais empolgantes. Ao se deparar, porém, com Sennet e seu amigo que fumava um cigarro segurado com orgulho pela sua garra metálica, o público desviava da dupla, completamente perturbado.

¹⁴ Professor da Universidade de Nova Iorque.

Nas palavras de Sennet, este episódio aponta para uma questão sintomática da sociedade contemporânea: “falsas experiências de violência insensibilizam o público ante a verdadeira dor” (SENNET, 1993, p. 16). Sennet utiliza ainda as figuras do diretor de televisão, meio anestesador da consciência do corpo, e do engenheiro civil, projetista de estruturas urbanas que viabilizam o deslocamento veloz e eficiente sem necessidade de conexão corporal intensa com o espaço, para cunhar o conceito de *liberdade da resistência*, que significa precisamente liberar o corpo da resistência, fenômeno motivado pelo medo da vulnerabilidade oferecida pelas noções básicas de humanidade, como nos aponta Sennet no seguinte comentário:

Ambos, o engenheiro civil e o diretor de televisão, criam o que se pode chamar de "liberdade da resistência". Enquanto um projeta caminhos por onde o movimento se realize sem obstruções ou maiores esforços, e com a menor atenção possível aos lugares de passagem, o outro explora meios que permitem às pessoas olhar para o que quer que seja, sem desconforto. Observando os que se afastavam do meu amigo, à saída do cinema, percebi que ele os ameaçava não tanto por ser um corpo ferido, mas um corpo ativo, marcado pela força das circunstâncias (SENNET, 1993, p. 18).

Esse cenário de crise do corpo contemporâneo remonta à transição da imagem do corpo da Idade Média para a imagem do corpo moderno. O corpo de um indivíduo inserido temporalmente no final da Idade Média participa de uma dinâmica coletiva, em que as fronteiras entre aquilo que é público e aquilo que é privado não são rígidas. Um conjunto fundamental de acontecimentos é responsável pela transformação radical da imagem do corpo nas sociedades ocidentais a partir desse período: a intervenção mais intensa do Estado em questões que anteriormente não lhe competiam; as reformas católica e protestante, que demandam dos fiéis uma forma de devoção individualizada; e os avanços da leitura e da escrita, que possibilitaram ao indivíduo se libertar das relações comunitárias atreladas à oralidade (SENNET, 1993; TUCHERMAN, 1999); No decorrer do século XIX, o corpo insere-se em uma dinâmica de multidões anônimas, e sujeita-se ao novo ideal de individualidade e às rígidas divisões dos comportamentos apropriados para o ambiente privado e impróprios para o espaço público. Os apontamentos de Tucherman sobre esses dois períodos reforçam os contrastes apontados anteriormente:

No final da Idade Média encontramos um indivíduo enquadrado em solidariedades coletivas, feudais e comunitárias que o encerram e à família num mundo que não é nem privado nem público. (...) Muitos atos da vida quotidiana se realizarão em público. (...) Chegando ao século XIX, temos uma sociedade anônima, uma vasta população de gente que não se conhece. O trabalho, o lazer, o convívio com a família são atividades separadas, vividas em compartimentos a elas destinados. O homem procura proteger-se do olhar dos outros acreditando ter, para isto, dois recursos: o direito de escolher mais livremente (ou pensar que o faz) a sua condição e o seu estilo de vida e o recolhimento, junto à família, no refúgio de um espaço privado (TUCHERMAN, 1999, p. 69).

As novas descobertas médicas do século XVII relativas à circulação sanguínea e às reações nervosas, atribuídas respectivamente a William Harvey (1628) e Thomas Willis (1621-1675) (SENNET, 1993), contribuíram para dar origem a uma visão secular do corpo, contestadora da idéia de que a alma (*anima*) era a fonte de energia corporal. Ocorre, portanto, que o advento do individualismo como transformação social decorreu tanto dessa nova imagem do corpo, quanto da ascensão do capitalismo moderno. Esse conjunto de fatores resultou na produção de uma nova setorização social, em que o Estado “distribui as atividades humanas entre o permitido e o ilícito, o mostrado e o escondido” (TUCHERMAN, 1999, p. 73). Tucherman descreve no comentário a seguir esse processo, o qual ela nomeia de *clivagem no próprio indivíduo e no seu corpo*:

Produz-se assim uma clivagem no próprio indivíduo e no seu corpo, distribuindo normas e ambientes: a nudez, o sono, as necessidades naturais e o ato sexual tornam-se publicamente impróprios, assim como os discursos passíveis de nomeá-las devem permanecer secretos, como as partes do corpo que se tornam vergonhosas. Do mesmo modo, instalam-se, no íntimo de cada um, as disciplinas exigidas pelas normas sociais, transformando as restrições impostas, externamente, pelas autoridades ou pela comunidade, numa grade espessa de auto-restrição (TUCHERMAN, 1999, p. 73).

Outro aspecto fundamental nesse processo de transição para o corpo moderno é o surgimento do corpo da multidão em movimento, que torna-se presente e ameaçadora particularmente a partir do século XVIII e tem na Revolução Francesa um de seus maiores feitos. Rebelde e reivindicante, esse corpo coletivo constituía-se de um grupo de indivíduos anônimos em movimento, unidos por necessidades econômicas comuns, o que lhe atribuiu uma identidade própria. O sentido coletivo do corpo da multidão em movimento contrastava com a passividade individual, ao mesmo tempo que a completava. Sobre o corpo coletivo da

multidão em movimento e seu aspecto revolucionário e pedagógico, Tucherman aponta:

Um tipo de corpo – de caráter temporário e móvel – que se constituirá no tema de várias teorias políticas e pedagógicas, Talvez a utopia procurada pela Revolução fosse a da unidade destacável deste conjunto: o cidadão que, apesar das diferenças no modo de falar e de vestir, diferenças visíveis e impressas, deveria ser a imagem em que todos se deveriam reconhecer (TUCHERMAN, 1999, p. 85).

De fato, a *revolução*, seja ideológica ou sociologicamente, tornou-se um fenômeno perfeitamente consonante com o sentimento progressista e desenvolvimentista que impregnou a sociedade moderna a partir do século XVIII. No capítulo “Modernity and Post-Modernity (I): The Idea of The Modern”, de seu livro *From Post-Industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World*, o sociólogo indiano Krishan Kumar descreve efetivamente como se deu o processo de cunhagem de um novo conceito de revolução particularmente a partir da Revolução Francesa de 1789:

O sentimento de um novo começo introjetou novos significados em conceitos antigos. A Revolução Francesa de 1789 foi a primeira revolução moderna. Ela transformou o conceito. Revolução não mais significava o girar de uma roda ou ciclo que inevitavelmente retornaria uma coisa ao seu ponto de partida. Revolução passou a significar a criação de algo absolutamente novo, algo nunca antes visto no mundo. A Revolução Francesa, tornou-se comum dizer, levou o mundo a uma nova era da história. Ela marcou o nascimento da modernidade – isto é, de um tempo que é constantemente formado e reformando perante nossos olhos (KUMAR, 2005, p. 104).

Continuando sua discussão sobre modernidade e revolução, Kumar nos aponta como a revolução operou ainda na esfera econômica da sociedade moderna europeia, extrapolando o plano dos ideais políticos revolucionários (*Liberté, Egalité, Fraternité*) e alcançando dimensões materiais gigantescas, especificamente no que diz respeito à Revolução Industrial Britânica:

Parece razoável argumentar que apenas com a Revolução Industrial Britânica no final do século XVIII que a modernidade ganhou sua forma material. Parcialmente devido à grande explosão de desenvolvimento – um aceleramento da evolução econômica a ponto de tomar proporções revolucionárias. Com a Revolução Industrial, um crescimento tal de qualidade tornou-se evidente para os contemporâneos, de modo que para muitos deles a única divisão significativa na história da humanidade parecia ser aquela entre a civilização pré-industrial e a industrial (Kumar 1978: 45-63). Então a conexão entre modernidade e revolução se revela novamente, na esfera econômica, tanto quanto na esfera política e intelectual (KUMAR, 2005, p. 106).

A Revolução Industrial pode ser entendida como uma das representações máximas do pensamento do século XVIII: a natureza a serviço da razão humana em prol do progresso. Nas palavras de Kumar, “se a Revolução Francesa deu à modernidade sua consciência e forma características – revolução baseada na razão – a Revolução Industrial forneceu à modernidade sua substância material” (KUMAR, 2005, p. 105). A *utopia do progresso* sustentada pelo discurso moderno a partir do século XVIII defendia que o advento das fábricas e suas máquinas liberariam o homem do trabalho manual, propiciando-lhe maior tempo livre. Kumar descreve na passagem a seguir como esse conceito utópico de progresso foi cunhado através da transmutação da concepção sagrada do tempo cristão em uma concepção dinâmica e secular do tempo moderno:

O século XVIII não apenas trouxe o Paraíso para a Terra. Ele secularizou o conceito cristão de tempo, transformando-o em uma filosofia dinâmica da história. As atuais divisões convencionais de Antigo, Medieval e Moderno foram elevadas a “estágios” da história mundial, e estes por sua vez foram aplicados a um modelo desenvolvimentista de humanidade que atribuiu importância e urgência especiais ao mais novo, ao estágio moderno. (...) (Os tempos modernos) não eram mais simples cópias de tempos anteriores, mais gloriosos; nem meramente o último estágio de uma existência humana empobrecedora que finalizaria com redenção a história do homem na terra. Pelo contrário, a modernidade significava um completo rompimento com o passado, um novo começo baseado radicalmente em novos princípios. Ela também significava a entrada em um tempo futuro infinitamente expandido, um tempo para novos desenvolvimentos sem precedentes na evolução da humanidade. *Nostru aevum*, nossa era, tornou-se *nova aetas*, a nova era (KUMAR, 2005, p. 103).

Entretanto, o panorama real da Revolução Industrial europeia caracterizou-se pela exploração da mais-valia, com péssimas condições de trabalho, visando o aumento da produtividade e do lucro. Kumar, ao analisar uma famosa passagem do *Manifesto Comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels, conclui que “destruição, até mesmo morte, (...) fazem tão parte do sistema industrial quanto criação e crescimento” (KUMAR, 2005, p. 107).

O filósofo estadunidense Marshall Berman, no capítulo “Marx, modernismo e modernização” de sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar*, cita essa passagem, explicitando o real cenário do capitalismo industrial europeu no século XIX:

O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de idéias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem (ENGELS & MARX apud BERMAN, 2007, p. 118).

Berman nos oferece ainda uma detalhada descrição de como a industrialização participou na consolidação do cenário opressor e miserável no qual estava inserido o trabalhador industrial do século XIX:

À medida que se expande (o mercado mundial), absorve e destrói todos os mercados locais e regionais que toca. Produção e consumo – e necessidades humanas – tornam-se cada vez mais internacionais e cosmopolitas. O âmbito dos desejos e reivindicações humanas se amplia muito além da capacidade das indústrias locais, que então entram em colapso. A escala de comunicações se torna mundial, o que faz emergir uma *mass media* tecnologicamente sofisticada. O capital se concentra cada vez mais nas mãos de poucos. Camponeses e artesão independentes não podem competir com a produção de massa capitalista e são forçados a abandonar suas terras e fechar seus estabelecimentos. A produção se centraliza de maneira progressiva e se racionaliza em fábricas altamente automatizadas. (No campo acontece o mesmo: fazendas se transformam em “fábricas agrícolas” e os camponeses que não abandonam o campo se transformam em proletários camponeses.) Um vasto número de migrantes pobres são despejados nas cidades, que crescem como num passe de mágica – catastróficamente – do dia para a noite. Para que essas grandes mudanças ocorram com relativa uniformidade, alguma centralização legal, fiscal e administrativa precisa acontecer; e acontece onde quer que chegue o capitalismo. Estados nacionais despontam e acumulam grande poder, embora esse poder seja solapado de forma contínua pelos interesses internacionais do capital. Enquanto isso, trabalhadores da indústria despertam aos poucos para um espécie de consciência de classe e começam a agir contra a aguda miséria e a opressão crônica em que vivem (BERMAN, 2007, p. 113).

No que concerne à natureza do corpo desse trabalhador, podemos afirmar que, nos primórdios das fábricas industriais, esse corpo é maquínico; há um repertório específico de movimentos que repetem-se exaustivamente através da manipulação de dispositivos mecânicos por longos períodos. Antes artesão, o trabalhador torna-se um operador de máquinas de terceiros. A dimensão de um *corpo criador* é substituída então pela dimensão de um *corpo repetidor*.

Faz-se necessário salientar que, ao discutir sobre como a modernidade conquistou sua “forma material”, Kumar parece referir-se pontualmente ao materialismo econômico, relativo à produção industrial de bens materiais para o consumo. Seria ingênuo, ao investigarmos as transformações sofridas pelos corpos com o advento dessa nova noção de modernidade, considerarmos que a Revolução Francesa de 1789 operou apenas no plano político-filosófico. É preciso assumir que a modernidade ganha determinada forma material a partir do embate carnal e sangrento entre corpos nas batalhas, execuções e motins da revolução, uma forma material relativa a corpos de naturezas as mais diversas (clero, famintos, militares, nobres, entre outros), e que provoca transformações determinantes na dinâmica desses corpos.

Promovendo um salto cronológico, é possível afirmar que o panorama contemporâneo de crise do corpo intensificou-se particularmente a partir da falência definitiva da utopia do progresso posterior à Segunda Guerra Mundial, e relaciona-se à postura de negação do corpo como *carne*, se apropriarmos da conceituação proposta por Bragança de Miranda, apresentada por Tucherman:

Servindo-nos do conceito proposto por Bragança de Miranda, o que aí comparece é a *carne*, “rude material orgânico”, que, no limite, é o que está por trás ou por dentro do corpo. A rudez da carne surge no corpo que falha, e que o faz porque a carne fica doente ou é tocada pelo não-conhecido (não-humano). Quando isto se dá, como invasão da *physis* na experiência, vivida como sofrimento e como dor, todos os conhecimentos e todos os esforços são convocados para reinstaurar a imagem do corpo, “alma secularizada” que deve impor-se à presença da carne, expulsando-a da visão. O corpo é assim a idealização da carne, espécie de outra pele invisível (TUCHERMAN, 1999, p. 92).

Em uma sociedade comprometida com a infalibilidade do desenvolvimento científico-tecnológico, a irreversibilidade da destruição e do caos provocada pela ocorrência de duas grandes guerras mundiais funciona como um violento abalo sísmico. Apropriando-me das palavras de Antonin Artaud¹⁵ (1896-1948) a respeito da peste, na guerra, “sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona” (ARTAUD, 2006, p. 9). Neste cenário, o *acaso* surge como elemento pulsante na dinâmica da sociedade, em oposição à infalibilidade das certezas científico-tecnológicas. O corpo sucumbe ao acaso, e revela sua inegável essência carnal. Toda essa discussão acerca da imagem do corpo humano ocidental e

¹⁵ Ator, dramaturgo e poeta francês, nascido em 1896 e falecido em 1948. Autor de, dentre outras obras, *O Teatro e seu Duplo*, obra fundamental para a arte moderna e contemporânea.

sua crise moderna nos aponta que o emergir da arte da performance a partir da segunda metade do século XX pode ser compreendido como uma postura radical de retomada da dimensão carnal do corpo humano, motivado por um cenário de urgência ética instaurado após a Segunda Guerra Mundial. Através da proposta de investigar os limites do corpo humano e suas relações com outros corpos de natureza diversa (sejam eles humanos, animais, eletrônicos ou cibernéticos, por exemplo) os artistas envolvidos com a arte da performance propuseram um escancaramento do corpo como “rude material orgânico”, o que consistiu em um mecanismo de reconexão com a própria sensorialidade corporal e com as noções mais básicas de humanidade. A seguir, discutirei aquele que denominei de *freewheelin’ feeling pós-Segunda Guerra Mundial*, e a relação que estabeleço entre tal sentimento e a prática de alguns artistas da segunda metade do século XX.

1.2.2. *Freewheelin’ feeling*¹⁶ pós-Segunda Guerra Mundial

The Freewheelin’ é o título do segundo álbum do cantor e compositor norte-americano Bob Dylan, lançado em 1963. Foi exatamente com este álbum que Dylan - até então um jovem e promissor cantor de música folk norte-americana que havia vendido pouco mais de 5 mil cópias do seu primeiro álbum, *Bob Dylan* (1962) – conquistou o primeiro lugar nas paradas musicais inglesas, despertando a atenção não só do mercado fonográfico e dos *Beatles*, mas de toda uma geração de jovens ávidos por qualquer sopro de sentimento que pudesse orientá-los em um mundo absolutamente desorientado pela falência das utopias progressistas modernas após duas grandes guerras mundiais. O sopro veio, à maneira de Dylan, “*blowin’ in the wind*”¹⁷ pelas notas estridentes de sua gaita raivosa – merece destaque o grito desesperado de libertação emitido pela gaita durante os vinte últimos segundos da canção *Girl From The North Country* (Garota do Norte), segunda faixa de *The Freewheelin’* – e no ecoar acolhedor e reconfortante das cordas de sua guitarra acústica, marcante particularmente na sétima faixa do álbum, a nostálgica *Don’t Think Twice, It’s All Right* (Não pense duas vezes, está tudo bem), cuja melodia abraçou e acalentou a juventude sedenta, em um genuíno esforço de tranquilizá-los, dizendo a eles que, apesar de cruel, a vida não era um

¹⁶ O autor optou por não traduzir o termo pois acredita que a tradução, especificamente para este termo, acarreta em prejuízos em seu entendimento.

¹⁷ Título da canção de abertura do álbum, cuja tradução literal significa “soprando no vento”.

caminhar desiludido e sem esperança. Nas palavras de Dylan, no final de tudo, uma forte chuva sempre cai, lavando o que parece sujo:

Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains
I've walked and I've crawled on six crooked highways
I've stepped in the middle of seven sad forests
I've been out in front of a dozen dead oceans
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall¹⁸ (DYLAN, 1963).

A fotografia estampada na capa de *The Freewheelin'* foi tirada pelo fotógrafo Don Hunstein, e mostra Dylan e sua então namorada, Suze Rotolo, caminhando abraçados por uma das ruas cobertas de neve do bairro de Greenwich Village, em Nova Iorque, onde residia o casal. O bairro Greenwich Village está localizado no Lower West Side (região sudoeste) da ilha de Manhattan, e é considerado o berço da geração *beat*, tornando-se na década de 1970 local de concentração dos *hippies* e daqueles que lutavam pela liberação sexual. Isoladamente a imagem não nos instiga a elaborar qualquer consideração mais específica acerca do panorama cultural mundial, particularmente o americano, pós-Segunda Guerra Mundial, apenas reproduz dois jovens artistas apaixonados caminhando pelas ruas frias durante o inverno nova-iorquino. Por outro lado, se o corpo humano pode ser considerado como uma matéria epistemológica privilegiada, que opera por inscrição e incorporação do conhecimento, e que é fortemente susceptível às transformações culturais da sociedade em que se insere, podemos entender o corpo humano como uma *memorabilia*¹⁹ fisiologicamente ativa, que coleciona em si os rastros vivos e pulsantes de fatos ou coisas dignos de memória. Ainda, se concordarmos com o tratado de pintura de Alberti, a representação do corpo humano restaura

¹⁸ Trecho da canção *A Hard Rain's A Gonna Fall*, cuja tradução seria:

Oh, onde você esteve, meu filho de olhos tristonhos?
Oh, onde você esteve, meu jovem querido?
Eu tropecei ao lado de doze montanhas nebulosas
Eu andei e eu engatinhei em seis estradas tortuosas
Eu pisei no meio de sete florestas tristes
Estive de frente com uma dúzia de oceanos mortos
Eu estive prestes a morrer milhares de vezes
E é uma forte, e é uma forte, e é uma forte
E é uma forte chuva que vai cair.

¹⁹ Uma *memorabilia* é uma coleção de fatos dignos de serem lembrados ou objetos dignos de serem guardados, capazes de suscitar a lembrança de momentos importantes.

uma dimensão presencial dos ausentes representados, reavivando aquilo que carnalmente jaz morto. A representação do corpo humano é capaz de evocar naquele que a contempla a memória de tempos idos, situações vividas e emoções sentidas. Deste modo, a fotografia dos corpos entrelaçados de Dylan e Rotolo pode constituir uma valiosa *memorabilia* que coleciona as marcas da jovem geração pós-Segunda Guerra Mundial.



Figura 3 – Capa de *The freewheelin' Bob Dylan*, fotografia de Don Hunstein, 1963.

Sempre que contemplo a fotografia que estampa a capa de *The Freewheelin'*, subitamente sou arrebatado por um sentimento em particular: o *desejo de liberdade*. Deixando de lado todas as implicações filosóficas que o conceito de liberdade carrega, utilizo *liberdade* aqui para exprimir a condição humana de *fazer o que quiser, quando quiser, onde quiser, e com quem quiser*, sem qualquer necessidade de prestar contas *a quem quer que seja*. Confesso

que a concretização desse projeto é uma utopia banal, mas lanço mão do “desejo de liberdade” para discutir sobre o sentimento dominante na sociedade, particularmente a norte-americana, pós-Segunda Guerra Mundial. Voltando à minha impressão sobre a referida fotografia, constantemente estranho-me de como uma imagem tão trivial é capaz de despertar em mim um sentimento tão poderoso. Não há nada de especial nela: os protagonistas são jovens comuns, vestidos com *jeans* e casacos simples, sem maquiagem elaborada ou cortes de cabelo sofisticados, e que passeiam sozinhos em uma rua coberta de neve, encerrada entre prédios e carros, como qualquer jovem casal enamorado o faria.

O crítico da arte e filósofo estadunidense Arthur Danto, no capítulo intitulado “Pop art e futuros passados” de seu livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, relata um episódio curioso vivenciado por ele em 1962 (o ano anterior ao lançamento de *The Freewheelin’*) e que ilustra o pensamento a partir do qual certos artistas e filósofos orientaram-se no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Danto, que naquele ano morava em Paris, relata que ao folhear o *Art News*, importante publicação no campo das artes, se deparou com a imagem de *O beijo* (1962), de Roy Lichtenstein, e diz ter ficado “aturdido” por ter compreendido imediatamente que:

Se era possível pintar algo como aquilo – e ser tomado com seriedade suficiente por uma publicação artística de ponta que a comentasse -, então qualquer coisa era possível. (...) Se tudo era possível, nada era necessário ou inevitável, inclusive minha própria visão de um futuro artístico. Para mim, isso significava que não havia nenhum problema, como um artista, em fazer o que quisesse fazer (DANTO, 2006, p. 136).

Danto entende que, ao subverter a teoria proposta por Platão de que a arte construída mimeticamente deve ser relegada ao mais baixo grau de realidade, a *pop art* contribuiu para o escancaramento daquela que ele denomina de *questão filosófica da arte*, isto é, “o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é se, na verdade, ambos se parecem exatamente?” (DANTO, 2006, p. 138) Ao discutir sobre a famosa *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol – uma reprodução fiel da embalagem da marca de sabão em pó *Brillo* utilizando tinta e madeira – Danto formula, de maneira ainda mais provocadora, a questão, indagando “por que ela (a *Brillo Box*) era uma obra de arte se os objetos que a ela se assemelhavam exatamente, pelo menos sob um critério percentual, são meras coisas, ou, na melhor das hipóteses, meros artefatos?” (DANTO, 2006, p. 138). Para Danto, a *pop art* é um dos

movimentos artísticos que estabelece o fim da história narrativa da arte, e inaugura uma época em que é permitido ao artista gozar de uma plena liberdade de criação, tal como explicita no seguinte comentário:

A história da busca, pela arte, de uma identidade filosófica havia se acabado. E, agora que havia se acabado, os artistas estavam livres para fazer tudo o que desejassem fazer. Algo semelhante à Abadia de Thélème, de Rabelais²⁰, cuja injunção era a contra-injunção “Fay ce que voudrais” (faça o que quiseres). Pintar casas isoladas da Nova Inglaterra, fazer mulheres com tinta, caixas ou pintar quadrados. Uma coisa não é mais certa do que outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso o que pretendi dizer com o “fim da arte”, quando comecei a escrever sobre esse fim em meados da década de 1980. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim (DANTO, 2006, p. 139).



Figura 4 – Roy Lichtenstein, *The kiss*, 1962.



Figura 5 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964.

Desenvolvendo suas considerações sobre a *pop art* e a questão filosófica que ela instaura na arte a partir da década de 1960, Danto nos esclarece sobre o pensamento filosófico

²⁰ A *Abadia de Thélème* é uma comunidade monástica cristã, descrita no livro *Gargantua et Pantagruel* (1532-1552), do escritor, médico e padre francês renascentista François Rabelais, onde se vivia em harmonia e sem regras, guiando-se apenas pela lei suprema “fay ce que voudrais”.

predominante naquele que ele define como “mundo de língua inglesa”, pontuando duas modalidades filosóficas distintas, porém atreladas ao uso da linguagem associada às experiências humanas mais básicas, que instauram assim uma filosofia do ordinário²¹:

A filosofia que prevaleceu nos anos pós-Segunda Guerra, pelo menos no mundo de língua inglesa, foi algo frouxamente designado de “filosofia analítica”, que se dividia em dois ramos com concepções de linguagem um tanto diferentes. (...) Por mais que diferissem, os dois modos de filosofia analítica estavam comprometidos com a visão de que a filosofia, como havia sido tradicionalmente praticada – e sobretudo o campo da filosofia conhecido como metafísica – era intelectualmente suspeita, quando não absolutamente falsa, e que a tarefa negativa de ambas as vertentes da filosofia analítica era exibir, demonstrar, o vazio e o *nonsense* da metafísica. (...) A metafísica era *nonsense* porque estava radicalmente desligada da experiência ou da observação. (...) Sob ambos os aspectos, a filosofia analítica estava atada à experiência humana comum em seu nível mais básico e ao discurso comum do tipo cujo domínio todos detêm. Com efeito, sua filosofia era o que todo mundo sempre sabe (DANTO, 2006, p. 143).

Ao traçar um paralelo entre o expressionismo abstrato das décadas de 1950, de pintores tais como Jackson Pollock e Willem de Kooning, e a *pop art*, Danto conclui que, oposta às preocupações metafísicas dos expressionistas abstratos, está a objetividade cotidiana dos artistas *pop*, que eleva materiais ordinários ao *status* de materiais de arte, em um processo transcendental:

Eu acho que também a *pop art* transfigura em arte o que todos conhecem: os objetos e os ícones da experiência cultural comum, o equipamento comum da mente do grupo no momento presente da história. O expressionismo abstrato, em contraste, estava preocupado com processos ocultos e relacionado com premissas surrealistas. Os seus praticantes procuravam ser xamãs, em contato com forças primordiais. Era completamente metafísico, ao passo que o *pop* celebrava as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns – flocos de milho, sopas enlatadas, sabão em pedra, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos. E pelo processo de transfiguração, a *pop* conferiu-lhes um ar quase transcendental (DANTO, 2006, p. 144).

Tanto as correntes filosóficas analíticas, quanto as obras da *pop art*, pelo esforço de concentrarem-se na objetividade do cotidiano em detrimento de questões metafísicas profundas, refletem nada mais do que um dos sentimentos predominantes no “mundo de língua inglesa”, o qual, apropriando-me do título do álbum de 1963 de Bob Dylan, eu

²¹ Aqui o vocábulo “ordinário” é empregado no sentido que denota aquilo que é comum ou cotidiano, e não aquilo que é vulgar ou grosseiro.

denomino de *freewheelin' feeling*. A consolidação de tal sentimento no campo das artes não é privilégio da *pop art*. Exclusivamente nas artes visuais, a *op art*, o minimalismo e a arte conceitual²², por exemplo, exploraram – ao longo de um período de cerca de 35 anos após o término da Segunda Guerra Mundial – as sutilezas e pequenices do cotidiano.

A palavra *freewheelin'* pode significar o girar livre de uma roda em torno de um eixo (como não nos remetermos aqui, após discutirmos materiais ordinários e sua utilização em processos de criação artística, ao *ready-made Roda de bicicleta* [1913], de Marcel Duchamp?) ou o ato de agir sem preocupação com regras ou convenções. Ao *freewheelin' feeling* corresponde o *desejo de liberdade* ao qual me remeti para tentar descrever em palavras aquilo que meu corpo sente de forma tão latente quando contemplo a fotografia de Dylan e Rotolo. Apropriando-me das palavras de Danto, ao *freewheelin' feeling* corresponde “uma enorme mudança na trama da sociedade, uma demanda por liberação que ainda não chegou ao fim” (DANTO, 2006, p. 146); um desejo coletivo de “desfrutar de suas vidas agora, tal como elas eram, e não em algum plano diferente, em algum mundo diferente ou, ainda, em algum estágio posterior da história para o qual o presente era uma preparação” (DANTO, 2006, p. 145).

You must leave now, take what you need, you think will last
But whatever you wish to keep, you better grab it fast
Yonder stands your orphan with his gun
Crying like a fire in the sun
Look out the saints are comin' through
And it's all over now, Baby Blue (DYLAN, 1965).²³

Seria pretensioso pensar que o *freewheelin' feeling* manifestou-se exclusivamente a

²² *Op art* (*Op* de *optical*, em português ótico) foi a designação atribuída a obras que exploravam “o quanto a forma e a cor podiam ser usadas para criar a ilusão de movimento” (ARCHER, 2008, p. 21) a exemplo das obras *Torção* (1963) e *Corrente* (1964), de Bridget Riley. Sobre aqueles que considera os pólos históricos do minimalismo, a crítica Barbara Rose escreveu que “é importante ter em mente que tanto a decisão de Duchamp como a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, da noção de unicidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns; por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte precisa ser complexa”. Rose refere-se ao pintor russo Kasimir Malevich (1878-1935) e sua decisão de simplesmente exibir um quadrado preto sobre um fundo branco (ARCHER, 2008, p. 42). Sobre a arte conceitual, Archer afirma que ela “ocupava-se em alto grau de um exame do que era a arte: quais eram as características necessárias e suficientes para que uma coisa fosse considerada arte, e como ela podia ser exibida e ter sua curadoria e crítica”, e ainda que “atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico”. Ver a obra *Uma e três cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth.

²³ “Você deve partir agora, pegue o que precisar, o que pensa que irá durar/Mas o que você deseja manter, é melhor pegar rápido/Alí está o seu órfão armado/Chorando como fogo no sol/Olhe os santos que estão vindo/E está tudo acabado agora, Baby Blue.”

partir da *pop art*. Danto encontra nessa manifestação artística o objeto de sua análise, entretanto, não seria equivocado afirmar que a matéria que está mais intimamente atada “à experiência humana comum em seu nível mais básico e ao discurso comum do tipo cujo domínio todos detêm” (DANTO, 2006), é o próprio corpo humano e tudo que dele deriva e faz parte, seja suor, saliva, lágrima, pelo, unha, urina, fezes, sêmen, escarro, sangue e qualquer outro derivado corporal, tão familiar a nós desde a forma zigótica original. Sendo assim, pontuarei três entre as várias manifestações artísticas da segunda metade do século XX que de algum modo relacionam-se ao *freewheelin’ feeling* anteriormente discutido e que propõem modos de vivenciar o corpo humano em seus níveis mais básicos. As obras e artistas que serão discutidos foram ainda fundamentais para a proposição da noção de performer atômico. São elas *Untitled Event*, performance de 1952 de John Cage e colaboradores; a *body art* e os Acionistas Vienenses a partir do final da década de 1960; e *I like America and America likes me*, performance de 1974 de Joseph Beuys. Posteriormente, tecerei relações entre alguns princípios de trabalho desses artistas e a noção de performer atômico.

1.3. Sobre como a prática de alguns artistas influenciou a cunhagem da noção de performer atômico

1.3.1. *Untitled Event* e o princípio do acaso

O princípio artaudiano do acaso, exaustivamente explorado pelos dadaístas²⁴, é também evidente na célebre performance idealizada por John Cage em 1952, e realizada no Black Mountain College, instituto de educação artística fundado nos Estados Unidos em 1933, chamada *Untitled Event (Evento sem título)*. A seguinte reflexão de Glusberg acerca dessa performance explicita não somente as experimentações envolvendo acaso e indeterminação, mas o esforço de seus idealizadores em cunhar uma linguagem artística

²⁴ “Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a *verdadeira* arte será antiarte. Um movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e Dadá é este contra-senso. Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. Dada não quer produzir obras de arte, e sim ‘produzir-se’ em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas” (ARGAN, 2008, p. 356).

híbrida, preservando aspectos individuais intrínsecos às linguagens originais:

Com *Untitled Event (Evento sem título)*, Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Nessa obra Cage aplicava suas ideias sobre o acaso e a indeterminação, que já vinha testando na música e nas suas tentativas, junto com o bailarino Merce Cunningham, de buscar uma renovação do balé (GLUSBERG, 2005, p. 25).

Untitled Event (Evento sem título) contou ainda com a participação de Cunningham, do pintor Robert Rauschenberg, do pianista David Tudor e dos poetas Mary Richards e Charles Olsen que não receberam qualquer informação de Cage além de uma partitura que indicava a alternância entre momentos de ação, de pausa e de silêncio. As ações dos artistas incluíam a execução - em um piano modificado por Cage - de composições musicais e o bailar de Cunningham e seus bailarinos enquanto eram perseguidos por um cachorro. Tudo ocorria enquanto eram expostas pinturas de Rauschenberg, filmes e slides eram projetados e discos eram tocados em um antigo gramofone. Para além da fusão de linguagens artísticas potencializadas em uma linguagem híbrida, *Untitled Event* funcionou como um verdadeiro processo de “liquefação” de linguagens, se considerarmos o modelo de modernidade de Zygmunt Bauman²⁵. Neste processo, forças sólidas de linguagens artísticas individuais foram rompidas e a mistura resultante constituiu um sistema em equilíbrio térmico, a meio caminho entre a solidez e a liquidez:

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação. Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade. (ARTAUD, 2006, p. 8)

Cage e seus colaboradores, a exemplo de Artaud, propõem o rompimento da linguagem como forma de aproximar-se e “tocar na vida.” E a vida, segundo Artaud, caracteriza-se muito mais pela liquidez inerente às coisas frágeis e turbulentas do que pela

²⁵ Sociólogo polonês, autor de *Modernidade líquida*, em que analisa os fenômenos da modernidade como processos de “liquefação” e “derretimento dos sólidos”.

solidez das formas exteriores, uma vez que “quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p.8).

1.3.2. *Body art* e o princípio do *risco procurado* nas obras dos Acionistas Vienenses

Maria Alice Milliet, em um ensaio comparativo entre a obra de Lygia Clark e Artaud, ressalta que a proposta de ambos é “de um risco procurado, de uma dor consentida porque busca arrancar as pessoas da anestesia a que estão culturalmente condenadas” (MILLIET, 1997, p. 116). Ao longo da segunda metade do século XX, cada vez mais o risco foi incorporado às manifestações performáticas, impondo a necessidade de uma reestruturação das manifestações artísticas que se encontravam, a partir da década de cinquenta do século XX, num cenário posterior às flagelações de uma guerra que culminou no genocídio nuclear.

O princípio do risco procurado que Clark compartilha com Artaud foi incorporado radicalmente nas criações constituintes da *body art* das décadas de sessenta e setenta do século XX. A violência e o sadomasoquismo das ações de artistas como os Acionistas Vienenses desencadearam um intenso processo de desfeticização do corpo humano, escancarando seu caráter de matéria essencial do homem, cuja sobrevivência é impossibilitada por sua completa exaustão e dilaceramento. A apropriação de Glusberg da reflexão do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty sobre o corpo fornece uma primorosa definição do princípio básico inerente à *body art*,

Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele (MERLEAU-PONTY apud GLUSBERG, 2005, p. 39).

O grupo que constituiu os Acionistas Vienenses foi formado em 1962 pelos artistas austríacos Otto Mühl, Rudolph Swarzkogler, Gunter Brus e Hermann Nitsch, e sua proposta artística consistia na exploração despudorada e radical das diversas possibilidades do corpo humano, sejam elas sexuais, anatômicas ou fisiológicas, confrontando-se constante e diretamente com a possibilidade da morte. As ações desse grupo incluíam, entre inúmeras outras, sexo com animais, defecações e manipulação dos excrementos, banhos de sangue e

vísceras animais, automutilações, fundindo as dimensões de espetáculo e ritual. Otto Mühl, uma das figuras mais polêmicas e controversas entre os Acionistas Vienenses, inicialmente por suas propostas artísticas, e posteriormente pela sua vida pessoal conturbada – em 1972, Mühl fundou a comuna de Friedrichshof em um castelo no interior da Áustria, “um experimento social e sexual (...) onde a arte não era só entendida como uma representação, mas como a vida (...) não regulada nem por instâncias de comércio, tampouco pelo Estado” (MÜHL apud SILVA, 2008, p. 245) – nos fornece uma lista detalhada, e reiteradamente destrutiva, de ações que ele considerava indispensáveis à algo que se propunha a ser significativamente humano e artístico ao afirmar que “não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, *destruído*, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, *destruído* ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte” (MÜHL apud WARR & JONES, 2000, p. 93).



Figura 6 – Otto Mühl, *Oh Sensibility*, 1970.



Figura 7 – Gunter Brus, *Art and Revolution*, 1968.

A proposta antiartística vienense, já recorrente no discurso dadaísta, por exemplo, pode ser entendida como uma das vias de materialização radical do *freewheelin' feeling* que pairava sobre as cabeças da população mundial no período após a Segunda Guerra Mundial. As propostas de antiarte, destruição da arte, e fim da arte declaram, se concordarmos com a

proposição de Danto, não o fim da arte como modalidade criativa, mas sim o fim de uma narrativa hegemônica no campo da arte e o concomitante surgimento de novas narrativas que clamam por seu lugar como vozes e corpos criativos. Se concordarmos ainda com o físico e médico alemão Julius Robert von Mayer, que enunciou em 1841 o princípio da conservação de energia que é hoje conhecido como *Primeira Lei da Termodinâmica* (quando certa quantidade de energia é perdida em uma reação, ela é transformada em outro tipo de energia, e não destruída), o fim ou destruição sempre vem acompanhado, inevitavelmente, de transformação e renovação.

Partindo desse ponto de vista, não seria incorreto assumir que a proposta artística abjeta vienense parece buscar incansável e desesperadamente um modo de purificação do próprio corpo pela moléstia da própria carne. O pensamento da pesquisadora paulista Priscilla Ramos da Silva²⁶ corrobora com a ideia da *body art* como um projeto artístico que visa a purificação. Silva propõe uma relação entre o martírio religioso e a prática de artistas da *body art*, pois acredita que ambos lançam mão de uma via negativa de sacrifício do corpo para alcançar a transcendência do espírito, concluindo que “os paralelos entre os mártires cristãos e alguns dos mais destacados artistas da *body art* – lembremos, além do grupo vienense, de nomes como Marina Abramovic, Chris Burden e Gina Pane – são evidentes: como o mártir, o artista serve-se do abjeto (seja torturando a si mesmo, seja impondo horror ao espectador) visando alcançar a via do sublime” (SILVA, 2008, p. 243).

1.3.3. Joseph Beuys e I like America and America likes me

Em maio de 1974, o galerista René Block, amigo e colaborador de Joseph Beuys, inaugurou uma galeria de arte no Soho, sofisticado bairro da ilha de Manhattan, em Nova Iorque. Para o grande *debut*, Beuys preparou, a convite de Block, uma ação que firmaria-se como uma de suas mais belas e provocativas ações, intitulada *I like America and America likes me*. Antes de discutirmos a ação executada por Beuys, acredito ser necessário debatermos alguns princípios fundamentais de sua prática enquanto artista, professor e, utilizando a denominação do crítico da arte Alain Borer, “condutor de almas” (BORER, 2001, p. 20).

²⁶ Em seu artigo intitulado *Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos?*.

Borer, em seu ensaio introdutório da publicação *Joseph Beuys*, primeira obra publicada no Brasil sobre a vasta criação do artista, defende que o sistema artístico de Beuys constitui-se de dois círculos concêntricos, que compreendem sua atividade *pedagógica* e sua atividade enquanto “*condutor de almas*”. Contudo, é fundamental salientar que as facetas de artista, professor e guru são indissociáveis em Beuys, tal como discutiremos a seguir.

Ao abordar aquela que ele denomina de atividade pedagógica de Beuys, Borer nos informa que a concepção defendida por Beuys de “arte como ensinamento, e não o ensino da arte” (BORER, 2001, p.14), pressupõe três ideias que vão contra a corrente da narrativa histórica tradicional da arte, ideias as quais Borer denomina de *postulados de reversão*, e nos esclarece ainda que “*reverso*, porque todo o seu projeto depende de um retorno necessário a um *saber* elementar que se perdeu” (BORER, 2001, p. 14).

O primeiro postulado de reversão concerne à presença do artista na obra, já discutidas anteriormente aqui sob a ótica de, entre outros, Alberti e Goldberg. Alberti em seu tratado sobre pintura aborda a questão da presença por um viés estético, defendendo que a pintura que melhor representa o movimento dos corpos e suas paixões é aquela capaz de fazer presentes os ausentes representados. Goldberg aponta que, desde seus exemplos mais ancestrais, a performance sempre conferiu ao artista uma presença diferenciada na dinâmica da sociedade em que se insere, abordando a questão de um ponto de vista sociológico. A questão da presença em Beuys parece não apenas fundir ambas as visões estética e sociológica, mas também suscitar uma nova dimensão de presença do artista na obra, uma presença política de um artista engajado. Nas palavras de Borer:

Pessoalmente envolvido em suas explicações, Beuys se expõe ao comentário, e expõe o seu trabalho como obra da fala, mas na medida em que a fala desenvolve um projeto global, unificante. Ele dá a entender que a menor de suas declarações e portanto cada comportamento (por exemplo, não lançar uma ideia enquanto o interlocutor estiver de costas) fazem *parte integrante* da sua obra, compõem uma linguagem; ele é tão responsável por ela quanto um pintor o é por sua pintura, ou um artesão por seu artesanato; ele está *engajado* (BORER, 2001, p. 14).

A “perda do Sentido e o fenecer dos sentidos” (BORER, 2001, p. 14) no mundo ocidental pós-Segunda Guerra Mundial é a tônica do segundo postulado de reversão, que está intimamente relacionado com a crença de Beuys de que a humanidade havia perdido o conhecimento da essência da vida e, conseqüentemente, a capacidade de relação com o

mundo. A partir dessa premissa, Beuys elabora um inventário de materiais com os quais ele irá trabalhar durante toda sua vida – feltro, gordura, animais mortos, cobre, enxofre, mel, sangue, ossos, entre outros – orientado pela ideia de que “para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder do pensamento, poder da vontade, poder da sensibilidade” (BEUYS apud BORER, 2001, p. 15). Essa postura de Beuys, evidentemente reversa porque visa o retorno à essência humana perdida, funda em sua obra uma perspectiva reflexiva, capaz de envolver artista e espectador em um processo transformador, como nos elucida Borer ao afirmar que “a matéria ‘em estado bruto’ constitui em primeiro lugar um espaço pedagógico, ela oferece *matéria para reflexão*: ela não é exposta por si mesma, mas servindo a um processo de transformação – *um primeiro lugar*” (BORER, 2001, p. 15).

Não seria equivocado afirmar que a obra de Beuys materializa um poderoso *freewheelin’ feeling* que ele insiste em exteriorizar seja em suas palavras, seja em suas obras físicas. A frase libertária “toda pessoa é um artista” (BEUYS apud BORER, 2001, p. 17) que Beuys proferia incessantemente para sua classe de excluídos em 1971, guarda uma curiosa relação com as filosofias analíticas predominantes, segundo Danto, no “mundo de língua inglesa”. Ao bradar que qualquer ser humano está habilitado a criar, Beuys define-se como um dos que proclama a independência do artista e, por consequência de sua declaração, da humanidade, já que a partir daí serão reconhecidos como artistas “*aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu...*” (BORER, 2001, p. 17). Ainda, a ideologia pedagógica de Beuys de que todo ser humano é capaz de criar é a tônica do terceiro postulado de reversão.

As buscas por um retorno às origens perdidas e pela transformação da humanidade, intrínsecas ao ativismo pedagógico de Beuys, relacionam-se intimamente à sua atividade enquanto “condutor de almas”, isto é, aquele que visa, através de suas ações e esculturas, promover a transmutação daquilo que é indeterminado naquilo que é determinado, guiando as almas humanas rumo a uma experiência transcendental:

Pega-se um material indeterminado, argila, por exemplo, que é tão indeterminado quanto mingau ou margarina, ou um enorme recipiente cheio de gordura e que é levado a um lugar preciso para que ali seja feita uma forma determinada – um é indeterminado, o outro, determinado. E esse mesmo processo, que faz com que algo *indeterminado* assuma uma forma *determinada*, por meio do *movimento*, é a um só tempo um elemento básico da teoria da escultura e da teoria da ação (BEUYS apud BORER, 2001, p. 21).

Ou ainda, como conclui Borer, Beuys orienta-se pela crença de que “a nossa habilidade de modificar a vida cotidiana (caótica, instável, quente, material, atual) em espiritualidade (perfeita, estável, fria, cristalina, celestial, futura), em conformidade com uma polarização que complementa a das energias vitais, é também nossa habilidade de trazer os corpos de volta às almas” (BORER, 2001, p. 21).

Na performance *I like America and America likes me*, Beuys embarcou em um avião em Düsseldorf, na Alemanha, e desembarcou em Nova Iorque, nos Estados Unidos, diretamente para uma ambulância, completamente enrolado em uma manta de feltro. Ele foi transportado diretamente para a galeria, e lá permaneceu durante sete dias convivendo com um coiote selvagem do Texas. A performance incluía ainda uma um cajado de pastor de madeira e um triângulo utilizados por Beuys, palha e feno espalhados pela galeria, e o recebimento diário do jornal de conteúdo econômico *The Wall Street Journal*. Após vivenciarem momentos de tensão – em uma famosa fotografia o coiote tenta dilacerar a manta de feltro (Fig. 15) – Beuys e o animal conseguem estabelecer uma relação de confiança. Ao final da performance, Beuys foi envolvido novamente na manta de feltro, retornando da mesma maneira como chegou. O coiote, por sua vez, espalhou por toda a galeria a palha e o feno que ele e o performer haviam compartilhado durante os sete dias da ação.



Figura 8 – Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974.

A ação de Beuys propôs um modo radical de vivenciar o corpo humano em performance, a exemplo das ações de Cage e seus colaboradores e dos Acionistas Vienaenses. Entretanto, é importante salientar que, se ambas buscam um processo de libertação e consequente transcendência, a única que parece concretizar em performance um ato de transformação é a ação de Beuys. Ao final das performances de Cage e dos Acionistas, é possível vislumbrar as barreiras liquefeitas das linguagens artísticas sobre o chão da Black Mountain College, no primeiro caso, e o corpo dilacerado, esvaído em sangue ou escatologicamente escancarado, no segundo caso. Porém, apenas na performance de Beuys parece haver um processo de retorno às origens da relação entre o homem e a natureza, pela transmutação da relação inicial impossível e indeterminada entre o coioite e o performer em uma relação possível e determinada entre dois animais, se não iguais, pelo menos harmônicos. Esse processo é vivenciado por espectadores, performer e coioite, estabelecendo um sistema globalizante por excelência. Mais do que uma proposta de utilização diferenciada do corpo humano, a ação de Beuys oferece uma proposta de vivência transcendental e purificadora, e

que, a exemplo dos três postulados de reversão, é ativista (por exemplo, na negação de Beuys de relacionar com qualquer elemento dos Estados Unidos que não o coiote), promove um resgate de uma natureza perdida, e é assimilável e reproduzível por todos nós.

1.4. Sobre a noção de performer atômico

O grupo de artistas que desenvolveu a performance *Untitled Event* em 1952 e os Acionistas Vienenses são exemplos de artistas que organizaram-se coletivamente para nortearem (ou desnortearem) suas práticas artísticas a partir de uma ideia específica a respeito da arte. Acionistas Vienenses compartilharam de uma descrença feroz acerca do panorama artístico de seu tempo, e conduziram suas práticas “antiartísticas” de maneira a decretar a destruição e o fim da arte. Por outro lado, Cage e os artistas envolvidos na realização de *Untitled Event* buscaram diluir as sólidas barreiras que isolavam as diversas modalidades artísticas (artes visuais, dança, música, poesia, teatro, etc.) com o objetivo de criar uma nova manifestação artística onde todas as demais pudessem confluír. A exemplo desses artistas, o ***processo de criação em cadeia*** (investigado nesta pesquisa) foi desenvolvido por um grupo de artistas de diversas áreas, tais como as artes visuais, a dança, a literatura, a música e o teatro, bem como por pesquisadores das ciências, tais como a física e a química. Ainda, o caráter híbrido da prática artística performática de Cage e Acionistas Vienenses revitalizou-se no trabalho dos performers atômicos, cuja prática criativa demandou a articulação de variados saberes incorporados e sua exteriorização através de ações performativas executadas por seus corpos presentes no espaço e no tempo.

Sejam nas performances mutiladoras dos Acionistas Vienenses ou no ato de conviver com um coiote selvagem por sete dias em uma galeria de arte de Nova Iorque, o elemento do risco consciente e procurado está evidente. Arriscar-se, parecem nos dizer esses artistas, significa sacrificar o corpo em prol da purificação da alma. Para além de um ato gratuito ou polêmico, colocar-se em risco implica em uma atitude corajosa, semelhante àquela de Teseu, que adentra um labirinto sem vislumbrar sua porta de saída ou conhecer o Minotauro monstruoso que ali habita, motivado pelo desejo de conquistar um mundo novo. E arriscar-se não significa simplesmente mutilar-se ou encarar a morte iminente; não teria sido igualmente arriscada a atitude de Beuys de aceitar em sua classe 142 alunos rejeitados pelo sistema

numérico de uma universidade? Na proposta arriscada de Cage, o acaso surge como elemento valioso, que evidencia a vulnerabilidade das estruturas sólidas frente às imprevisibilidades dos acontecimentos inesperados. Risco e acaso são, se concordarmos com a terminologia de Deleuze, dois reinos em núpcias: o acaso desenrola constantemente o novelo de lã de Ariadne que nos auxilia na trajetória labiríntica arriscada. Cabe a nós, entretanto, seguir os rastros deixados pelo novelo ou abandoná-los. A sua própria maneira, a performance *Reatividade atômica* (2011) evidenciou a presença marcante dos elementos do risco, do acaso e do *nonsense* no trabalho dos performers atômicos envolvidos.

Creio porém, que a pergunta que “assombra” o leitor desde o início do capítulo, e que retorna agora de maneira mais potente é a seguinte: *o que seria um performer atômico?* Até agora, este termo parece ser apenas um “nome” ou uma “psicose”. Apresentarei a seguir a noção de performer atômico e continuarei a desenvolvê-la no capítulo seguinte, ao tratar do processo de criação em cadeia, pois acredito ser bastante difícil dissociar ambas as noções.

O termo performer, re-apropriação brasileira que proponho, deriva de um estudo da bailarina, performer e pesquisadora Larissa Ferreira em seu artigo *O ato-ação da performance*, no qual ela desenvolveu o conceito a partir da ideia de *conatus* (potência em existência) do filósofo Benedictus Spinoza. Nas palavras de Ferreira, “o *conatus* é alma e corpo, é o nexa entre o espírito (idéias) e a extensão (corpo). É o ser integrado, não dicotomizado entre corpo e espírito.” (FERREIRA, 2010, p. 3) O referido trabalho foi crucial para a consolidação do performer atômico, uma vez que corrobora com o pensamento que venho construindo desde 2009, acerca de um artista que dinamiza seus múltiplos saberes incorporados na criação de performances executadas por um corpo presente no tempo e no espaço. Um artista que cria ENTRE-modos de “dizer não” (BELCHIOR, 1978), ações em devir e não uma linguagem delimitada por cercas. Nos termos de Ferreira:

Afirmar o devir como traço da *performance art* é estender o território na desterritorialização de outros domínios (música, pintura, dança, vídeo, poesia, teatro), que logo são reterritorializados na performance. De outro modo, desatualiza as diversas linguagens artísticas e constitui-se como arte que se quer virtual, por não atualizar-se em formas fixas. É por negar o fixo que propomos este documento inventivo sobre a *performance art*. (FERREIRA, 2010, p.1)

Se o termo performance “deseja aproximar-se da imagem da ação performática, do não desempenho” (FERREIRA, 2010, p.2), a palavra performer deseja aproximar-se do

artista da ação, que realiza por completo²⁷, artesão de sua própria obra.

Introduzida a noção de performador, voltemo-nos agora para o átomo. Contrariando o senso comum, o átomo não é a menor unidade da matéria. Há diversas outras - prótons, elétrons, nêutrons, pósitrons, quarks, apenas para nomear algumas - infinitas vezes menores do que o menor átomo existente, que inclusive compõem a estrutura atômica. O que diferencia o átomo dessas unidades microscópicas é seu caráter elementar: existem 112 tipos de átomos, isto é, 112 elementos que compõem a célebre “Tabela Periódica de Elementos”. Sendo assim, me parece incoerente o uso do substantivo no singular. *Os átomos* são, portanto, 112 diferentes unidades microscópicas elementares da matéria, que, organizadas coletivamente das maneiras as mais diversas, constituem tudo o que macroscopicamente identificamos como concreto. Deste modo, cada átomo apresenta, individualmente, propriedades elementares, isto é, características específicas de sua natureza que lhe atribuem identidade. Logo, todos os diferentes átomos existentes apresentam características peculiares que permitem sua identificação.

Proponho a relação de que, assim como um átomo, o performador atômico contém em si duas regiões: o **núcleo** e a **eletrosfera**. Tal concepção da estrutura atômica foi proposta pioneiramente pelo físico e químico neozelandês Ernest Rutherford (1871-1937) em 1911 em seu artigo intitulado *The Scattering of α and β Particles by Matter and the Structure of the Atom*. Assim Rutherford descreve o núcleo e a eletrosfera: o núcleo “consiste de uma carga central supostamente concentrada em um ponto” (RUTHERFORD, 1911, p. 687) “circundado por uma esfera de eletrificação” (RUTHERFORD, 1911, p. 671), a eletrosfera. O núcleo é a menor região do átomo, onde paradoxalmente está condensada a maior parte da matéria atômica. A eletrosfera, a maior região do átomo e onde estão localizados os elétrons, é onde a maioria das reações ocorrem e é composta, em grande parte, de absoluto vazio.

Apropriando-me do modelo atômico de Rutherford, proponho a ideia de que o núcleo do performador atômico seria uma região onde estaria concentrada sua identidade de criador, e sua eletrosfera seria uma região mais exposta, onde se exteriorizaria sua ação criativa por meio de reações com eletrosferas de outros performadores atômicos. Na eletrosfera do performador atômico haveria ainda **níveis de energia**. Em cada nível estariam alojadas

²⁷

A exemplo de *parfournir* e *per-formare*, raízes etimológicas do termo performance.

habilidades específicas, saberes incorporados, artísticos ou não, em regiões denominadas *orbitais atômicos*. No processo de reação entre performadores atômicos, orbitais atômicos reagiriam para originar *orbitais moleculares*. As noções de níveis de energia e orbitais serão discutidas posteriormente, no segundo capítulo desta dissertação, quando abordarei as reações no processo de criação em cadeia. Tais noções, baseiam-se em uma atualização do modelo atômico de Rutherford pelo físico dinamarquês Niels Henrick David Bohr.

Portanto, eu me considero um performador atômico. Um performador dotado de núcleo e eletrosfera. Em meu núcleo estaria concentrada dramaticamente minha identidade de criador. A identidade de um átomo, isto é seu caráter elementar, está atrelado a um parâmetro denominado *número atômico*, designado pela letra maiúscula **Z**. O número atômico é o que caracteriza um elemento químico, isto é, não existem átomos diferentes com um mesmo número atômico. Se dois ou mais átomos possuem o mesmo número atômico, são inevitavelmente o mesmo átomo. Quimicamente, é perfeitamente possível que existam inúmeros átomos com o mesmo número atômico, ou seja, inúmeros átomos idênticos. Isto é inevitável para a existência do universo. Artisticamente, acredito ser impossível existirem dois ou mais performadores atômicos idênticos. Cada performador atômico concentraria em seu núcleo sua identidade de criador, a qual lhe seria peculiar e intransferível. Sendo assim, não existiriam dois performadores atômicos com o mesmo número atômico. Nossa própria natureza humana negaria tal possibilidade.

Acredito que um parâmetro quantitativo como o número quântico **Z** seja bastante inadequado para mensurar qualquer qualidade artística. Lembremos da atitude de Beuys, já mencionada, de admitir em sua turma alunos excluídos por um sistema quantitativo de seleção. Portanto, como definir a identidade criativa de um performador atômico? Tal definição é viável? E mais: tal definição é possível?

Acredito ser possível apenas especular, fornecer pistas. A identidade criativa de um performador atômico, tal como os conceitos de performance, performance, performador e a própria noção de performador atômico, seria um parâmetro essencialmente contestado. Assimila em si tudo o que afirma e tudo o que nega. Seria uma noção em devir. Talvez reconhecer-se como performador atômico signifique mergulhar profundamente em um oceano negro em busca de autoconhecimento. Entendo o procedimento de autoconhecer-se como um processo de reconhecer os devires que me atravessam, e que, assim, tornam-me *eu*. Singular e

irreprodutível.

Em uma frase, meu núcleo (o núcleo do performer atômico Fernando) seria um corpo que dança. E todos os devires que o atravessam. Devir-mulher devir-travesti devir-gay devir-lésbica devir-cavalo devir-gato devir-peão devir-fazenda devir-flor devir-sexo devir-osso devir-carne devir-fluido devir-movimento devir-giro devir-queda devir-salto devir-explosão devir-palavra devir-discurso devir-ballet devir-jazz devir-moderno devir-contemporâneo devir-Fefis devir-Nandinho devir-Nando devir-Fê devir-Fernando...

Penso que os elementos discutidos anteriormente são imprescindíveis para o entendimento das bases da noção de performer atômico e, conseqüentemente, relacionam-se à apresentação do processo de criação em cadeia que desenvolverei no capítulo seguinte. Contudo, um elemento em particular revelou-se especialmente presente nos discursos dos performers atômicos que participaram de *Reatividade atômica: o freewheelin' feeling* ou desejo de liberdade. Para os performers atômicos, esse é um desejo que parece não se saciar com um movimento de vanguarda, uma revolução, uma performance, ou sequer após viver-se uma vida inteira. Suas vozes parecem cantar em uníssono com Dylan a mesma e velha pergunta: “How many roads must a man walk down, before you can call him a man?”²⁸ (DYLAN, 1973).

²⁸ “Quantas estradas um homem deve percorrer, antes que ele possa ser chamado de homem?”

CAPÍTULO 2 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CADEIA

2.1. Sobre processos de criação

Se a concepção de performador atômico está atrelada à percepção de que eu não deveria investir na polarização de minha formação (arte-ciência), mas em aceitar seu caráter polivalente, múltiplo, ou na terminologia que proponho, atômico, o processo de criação em cadeia está atrelado à necessidade de investigar a prática do performador atômico e a estrutura proposta para ele (núcleo e eletrosfera). Tal estrutura, na prática, opera mais como um entre-lugar do que como a demarcação de duas regiões delimitadas, cercadas. A divisão do átomo em “núcleo” e “eletrosfera” é simplesmente um recurso didático utilizado na construção de modelos atômicos. A *física quântica*²⁹ estuda o átomo considerando seu comportamento dual, enunciado em 1924 pelo físico francês Louis-Victor de Broglie: o átomo apresenta tanto características corpusculares quanto ondulatórias concomitantemente. Sendo assim, o átomo deve ser considerado tanto como matéria (uma partícula que se choca com outras, experimenta quedas, é atraída e repelida, tem sua trajetória interrompida por obstáculos), quanto como onda (uma função matemática, que atravessa barreiras sem se desintegrar e tem diferentes probabilidades de existir no espaço e no tempo). Acredito ser mais interessante considerar a constituição atômica do performador sob essa ótica dual e híbrida. Ao articular sua identidade criativa (nuclear, o modo de *ser-existir* no mundo construído momento a momento) com os diferentes saberes incorporados ao longo de sua vida (eletrosfera, aquilo que aprendeu – ou continua aprendendo – e pode reproduzir e ensinar), o performador atômico criaria re-exercendo comportamentos. Deste modo, ao criar, o performador atômico inauguraria uma forma particular de exercer comportamentos anteriormente aprendidos.

²⁹ A física quântica abrange os estudos relativos às aplicações das leis da física para sistemas microscópicos, nos quais as entidades estudadas tem dimensões extremamente pequenas, tais como um átomo de qualquer elemento químico, por exemplo. A comparação entre teoria da relatividade e física quântica estabelecida por Robert Eisberg e Robert Resnick é bastante elucidativa sobre o campo de atuação da física quântica: “Assim como a teoria da relatividade, a física quântica representa uma generalização da física clássica, que inclui as leis clássicas como casos especiais. Assim como a relatividade estende o campo de aplicação das leis físicas para a região de grandes velocidades, a física quântica estende esse campo à região de pequenas dimensões; e assim como uma constante universal de significação fundamental, a velocidade da luz c , caracteriza a relatividade, também uma constante universal de significação fundamental, a chamada constante de Planck h , caracteriza a física quântica” (EISBERG & RESNICK, 1979, p. 19).

Se concordarmos com o já citado princípio da conservação de energia³⁰, criar parece ser não apenas uma necessidade humana, mas uma tendência natural do universo. A criação de novos átomos ou mais energia não é possível, uma vez que, novamente pelo citado princípio, entendemos que tudo o que existe no universo aí está, sempre esteve e sempre estará. A tendência natural do universo é criar novas formas de transformar aquilo que já existe há bilhões de anos, garantindo sua continuidade. Novas formas de re-exercer aquilo que já existe.

De fato, criar é um fenômeno de transformação. Criar é transfigurar formas e modelos pré-existentes, propondo novas formas, novos modelos. É aí que reside a originalidade do ato criativo, e não na suposta genialidade metafísica de quem cria aquilo que pretensiosamente julga não existir anteriormente. Criar é dar *forma*, a exemplo do que nos informa Fayga Ostrower no capítulo “Potencial” de seu livro *Criatividade e processos de criação*:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2008, p. 9).

Sendo assim, o modo como criamos - e deste modo compreendemos, relacionamos, ordenamos, configuramos e significamos - a partir de comportamentos exercidos anteriormente, constitui um processo criativo. Particularmente em arte, o caminho que percorremos desde nossas intuições e ideias inspiradoras primitivas até a resultante artística, bem como todos os mecanismos que utilizamos para organizar e conduzir a criação, é um *processo de criação*. Nas palavras de Ostrower:

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem, (...), toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, tratam-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma (OSTROWER, 2008, p. 10).

³⁰ Quando certa quantidade de energia é perdida em uma reação, ela é transformada em outro tipo de energia, e não destruída.

O processo de criação em cadeia seria portanto a *forma* dada aos processos de criação intuitivos do performer atômico. De fato, a estruturação do processo de criação em cadeia foi bastante influenciada pelas experiências vivenciadas por mim nos coletivos criativos em que estive inserido desde 2009. Entre 2009 e 2010, integrei o elenco do Grupo Oficina Multimédia – GOM (Belo Horizonte – MG), sob a direção de Ione de Medeiros, grupo fundamental em minha formação artística e humana. A proposta do GOM baseia-se, dentre outros princípios, na disponibilidade do atuante em criar a partir de diferentes manifestações artísticas, tais como as artes visuais, a dança, a literatura, a música e o teatro, sob o olhar coordenador da encenadora Ione de Medeiros. Tal abordagem resulta em espetáculos de linguagem completamente híbrida, escapando a rótulos e definições estilísticas. A experiência no GOM, especificamente atuando no espetáculo *Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia* (2007), me possibilitou construir uma prática artística calcada na multiplicidade, em que o ator abandona o compromisso exclusivo com a interpretação dramática e explora novas modalidades de exercício da atuação, como por exemplo, por meio da manipulação de objetos e cenários. E manipular um objeto, no âmbito do trabalho do GOM, de modo algum significa colocar-se na condição de “contrarregra”. Inúmeras vezes presenciei Ione de Medeiros declarar em sala de ensaio que manipular um objeto requer generosidade, além do entendimento de que o ator deve reconhecer-se como parte integrante e fundamental de uma engrenagem que dele depende. Em entrevista registrada no livro *Grupo Oficina Multimédia – 30 anos de integração das artes no teatro*³¹, quando questionada se o espetáculo *Zaac & Zenoel* (1998) era um teatro de atores ou objetos, Medeiros nos esclarece através de sua resposta o funcionamento dessa engrenagem:

³¹ Para maiores detalhes sobre as montagens do Grupo Oficina Multimédia e os processos criativos que conduziram a elas, recomendo a leitura deste livro, de autoria de Ione de Medeiros.

Acho que a encenação sugere uma animação de objetos cênicos concebidos dentro de um processo de múltiplas engrenagens manipuladas pelos atores. Isso causou uma reação do público, que injustamente criticava o espetáculo, ou alegando que “aquilo” não era teatro, ou que nele não era importante a presença do ator. Na realidade, *Zaac & Zenoel* exigiu dos atores uma disponibilidade para essa atuação em que o material cênico ocupava o primeiro plano, e até mesmo uma generosidade resultante da própria compreensão da proposta. No processo de montagem todo material cênico foi “catado” e trazido para a cena pelo elenco, traduzindo a renovação do olhar dos atores, que efetivamente participaram da construção do espetáculo. Juntamos a essa eleição um trabalho de improvisação para lhes dar significado ou revelar suas qualidades potenciais (MEDEIROS, 2007, p. 156).



Figura 9 – Grupo Oficcina Multimédia, *Be-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia*, Festival Goiânia em Cena 2010.



Figura 10 – Grupo Oficcina Multimédia, *Zaac & Zenoel*, 1998.

Outra experiência artística fundamental para a elaboração das minhas ideias sobre o processo de criação em cadeia foi o contato com a Maldita Companhia de Investigação Teatral (Belo Horizonte- MG), a qual integro atualmente. O processo de criação da Maldita Cia., denominado pela companhia de *processo de criação compartilhada* baseia-se, dentre outros princípios, na busca por uma coautoria da cena através da criação de dramaturgias próprias. A companhia foi fundada em 2002, dando continuidade às investigações iniciadas no extinto projeto *Cena 3x4*, do Galpão Cine Horto, centro cultural do Grupo Galpão (Belo Horizonte – MG). Este projeto contou com a participação de, dentre outros artistas, Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem (São Paulo – SP), grupo pioneiro na prática do chamado *processo colaborativo de criação*. Após o *Cena 3x4*, a Maldita Cia. criou duas montagens teatrais bastante relevantes para a cena artística mineira, particularmente no que concerne à consolidação do processo de criação compartilhada: *Casa das Misericórdias (2002)* e *Cara Preta (2009)*³². Atualmente os demais integrantes da companhia são o ator e diretor Amaury Borges e o ator Lenine Martins (ambos fundadores da companhia), além da atriz Elba Rocha. Nossas investigações atuais tem como eixo principal a coautoria da cena através dos princípios do processo de criação compartilhada, visando pesquisar e construir dramaturgias próprias. A companhia pesquisa ainda a interação sinestésica com o público, a ocupação de espaços, os mecanismos narrativos (do épico ao dramático), a manipulação e os mascaramentos com objetos, e os elementos sonoros e de iluminação, investindo na participação interdisciplinar de artistas formados em diversas áreas do conhecimento (artes cênicas, filosofia, química, música e artes visuais).

³² Dentre os projetos atuais da Maldita Cia. está o lançamento de um livro abordando os processos criativos das montagens anteriores e da atual, que tem o título provisório de *Maxilar Viril*, com estreia prevista para junho de 2014.



Figura 11 – Maldita Companhia de Investigação Teatral, *Casa das Misericórdias*, 2003.



Figura 12 – Maldita Companhia de Investigação Teatral, *Cara Preta*, 2009.

Os princípios do processo de criação compartilhada são bastante influenciados por princípios característicos de dois processos de criação amplamente exercidos por grupos de teatro brasileiros em duas épocas distintas: o *processo de criação coletiva*, na década de 1970; e o *processo colaborativo de criação*, na década de 1990. Obviamente, ambos os processos de criação são utilizados por inúmeros grupos brasileiros ainda hoje. Entretanto, destaco os períodos mencionados por representarem momentos em que as produções teatrais de determinados grupos exteriorizavam mais claramente as características peculiares a estes processos. Exemplos são o *Asdrúbal trouxe o trombone* (Rio de Janeiro – RJ), na década de 1970, no processo de criação coletiva; e o *Teatro da Vertigem* (São Paulo – SP), na década de 1990, no processo colaborativo de criação.

Deste modo, além dos processos criativos vivenciados por mim tanto no GOM quanto na Maldita Cia., alguns dos princípios dos processos de criação coletiva e criação colaborativa foram decisivos para as minhas proposições sobre o processo de criação em cadeia. Se por um lado a prática de grupo me proporcionou a experiência de compartilhar e lapidar princípios de

trabalho na vivência da sala de ensaio, por outro o contato com os materiais do *Asdrubal* e do *Teatro da Vertigem* me proporcionou amadurecer tais princípios a partir do relato revelador da experiência de trabalho do outro. Sendo assim, discorrerei brevemente sobre algumas características fundamentais de ambos os processos de criação (coletiva e colaborativa), as quais considero decisivas para a compreensão da estrutura do processo de criação em cadeia.

2.2. Sobre o processo de criação coletiva

Em suas reflexões sobre o panorama político da década de 1970, Adélia Nicolete, pesquisadora especialista em dramaturgia e processos criativos, nos aponta na sua dissertação de mestrado que paradoxalmente “há trinta anos cantava-se que a população brasileira era constituída de ‘noventa milhões em ação’, torcendo e opinando sobre o nosso futebol que brilhava na copa do mundo – mas sem poder escolher presidente ou governador” (NICOLETE, 2005, p. 5). O chamado “milagre econômico” funcionava então como uma estratégia de apagamento das atrocidades cometidas pelo regime militar e da censura à arte e à imprensa. Nicolete nos informa ainda que, nesse cenário alienante e repressor, os espetáculos teatrais que dominavam o mercado eram aqueles ditos comerciais, os quais eram construídos seguindo procedimentos que se assemelhavam mais a modelos capitalistas de produção do que a processos artísticos de criação:

Comédias leves, com temática de adultério, nomes famosos encabeçando o elenco. Eram realizados, em sua maioria, num esquema capitalista de produção e consumo: um produtor/investidor elegia um texto que julgasse comercialmente oportuno, contratava um diretor para montar eficientemente a peça, e escolhia alguns atores que tivessem um perfil adequado às personagens do texto. Em pouco tempo à equipe se juntariam cenógrafos, iluminadores e outros artistas para garantir um bom resultado estético e, perto da estréia, seria providenciada a divulgação com o objetivo de atrair o público pagante que, afinal, daria o retorno do capital investido, mais os lucros (NICOLETE, 2005, p. 6).

Impulsionados pelo *freewhelin’feeling* motivado pela cerceamento à expressão instaurado pela ditadura militar, grupos de jovens artistas de todo o Brasil empenharam-se em fundar uma prática criativa que ficaria conhecida como ***processo de criação coletiva ou cooperativada***. Tal prática criativa era desenvolvida por grupos de teatro, predominantemente constituídos por artistas amadores, que “se reuniam em torno da vontade de fazer teatro e/ou

de utilizá-lo como instrumento de contestação formal ou política, sem hierarquia, sem reproduzir esquemas autoritários de trabalho ou padrões convencionais de realização cênica” (NICOLETE, 2005, p. 6). Neste período, a prática cooperativada chegou a representar mais de 80% da criação teatral brasileira, expandindo-se para além do eixo Rio de Janeiro - São Paulo (LIMA, 1979).

Uma vez que os espetáculos criados a partir da prática cooperativada dispunham de poucos recursos financeiros - advindos geralmente dos bolsos dos próprios integrantes - e tinham que disputar espaço com as produções comerciais, os artistas envolvidos na criação desses espetáculos desenvolveram novas poéticas para a cena, calcadas no ordinário e na essencialidade dos corpos em ação. Sendo assim, o que mais interessava nos espetáculos criados cooperativamente era a potência coletiva embutida nas ideias, no discurso e na execução, e não a estética da encenação. Essa potência do tipo *freewhelin'* foi fundamental para consolidar a tão almejada autoria coletiva, nas palavras da crítica e pesquisadora Mariângela Alves Lima, “quem faz o texto, quem organiza a produção executiva ou quem sobe ao palco é sempre o intérprete. Intérprete no sentido original do termo, ou seja, aquele que interpreta o mundo através da arte” (LIMA apud NICOLETE, 2005, p. 8).



Figura 13 – Asdrubal Trouxe o Trombone, *Trate-me Leão*, 1977.



Figura 14 – Asdrubal Trouxe o Trombone, *Trate-me Leão*, 1977.

Um dos grupos teatrais brasileiros mais notórios na prática do processo de criação coletiva foi o grupo carioca *Asdrubal trouxe o trombone*, criado em 1974 pelos artistas Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé. Em sua primeira fase o grupo encenou textos dramáticos de autores icônicos, tais como *O Inspetor Geral* (1974), de Nikolai Gogol, e *Ubu Rei* (1975), de Alfred Jarry. Entretanto, foi em 1977, com a estreia de *Trate-me Leão* no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, que o grupo formado por Regina Casé, Patrícia Travassos,

Perfeito Fortuna, Nina de Pádua, Evandro Mesquita, José Paulo Pessoa, Luiz Fernando Guimarães e Hamilton Vaz Pereira, encenou pela primeira vez um texto criado coletivamente, de autoria coletiva. Em entrevista registrada no curta-documentário *Xarabovalha* (1978), de Heloísa Buarque de Holanda, Regina Casé explica, à maneira *freewhelin'* peculiar a uma “Asdrubal”, o funcionamento do processo de criação coletiva do grupo, e esclarece que, para além de um simples processo criativo, a criação cooperativada funciona como uma maneira diferenciada de “viver a vida”:

Um grupo de teatro, o que que é um grupo de teatro? A gente é um grupo de teatro. O nome desse grupo é *Asdrubal trouxe o trombone*. *Asdrubal trouxe o trombone* é um nome, né? Como tem, por exemplo, *The Beatles* tem “The” *Asdrubal trouxe o trombone* (Risos). O que que é um grupo, o que que diferencia isso das outras coisas? Diferencia, por exemplo, se você vai montar uma peça de teatro, junta uma porção de gente, um cara paga um tantinho pra cada um fazer aquele negócio. Aqui não é assim. Aqui já desde a primeira peça da gente, o *Trate-me leão* é a terceira, desde a primeira peça que foi *O Inspetor Geral* de Gogol, a gente juntou dinheiro, um pouquinho de cada um, um cruzeiro de cada um, foi botando numa caixinha e fez uma coisa que chama cooperativa. Então tudo que a gente produz é de todo mundo. O dinheiro veio de todo mundo, o trabalho, o investimento em tempo. Então são atores, pessoas que fazem teatro, que fizeram essa peça, *O Inspetor Geral* do Gogol, depois fizeram *Ubu* do Jarry, e agora tá fazendo essa, o *Trate-me Leão*, que é uma peça sobre a gente, sobre a vida da gente, parecida com a gente, escrita pela gente mais pelo Hamilton. É isso é que é um grupo de teatro. É você querer uma maneira diferente de produzir isso, de viver isso, de viver a sua vida e a sua produção ser de uma maneira diferente. Por isso que a gente é um grupo e não um ator trabalhando em um elenco qualquer. Por isso que a gente é o *Asdrubal* (CASÉ, 1978).

No panorama de uma severa ditadura militar, a existência de grupos nos quais as relações eram totalmente coletivizadas representava um “oásis no deserto”. Se como proposta ideológica a criação coletiva foi uma utopia absolutamente necessária para a sobrevivência e resistência de diversos grupos teatrais da década de 1970, como proposta artística o processo de criação cooperativado apresentava uma série de problemas. Antônio Araújo nos aponta uma questão sintomática do processo de criação coletiva, responsável tanto pela fragilidade da encenação dos espetáculos resultantes, quanto pela imprecisão do discurso projetado na cena:

Uma democracia artística exagerada, em que cada aspecto é debatido *ad nauseam*, sem haver alguém que encaminhe ou proponha uma síntese final sobre determinado quesito polêmico. Em geral, nesses casos, a contribuição de todos tem *necessariamente* que ser incorporada ao resultado final, muitas vezes levando a obras flácidas e adiposas, e colocando em risco a clareza e a precisão do discurso cênico projetado (ARAÚJO, 2006, p. 128).

A necessidade de uma ou mais vozes coordenadoras do processo de criação, concomitante ao quadro econômico e político de crise que se desenvolveu ao longo das décadas de 1980 e 1990 no país, conduziu ao surgimento de uma nova modalidade processual, o *processo colaborativo de criação*, no qual todos os integrantes do grupo, tendo como base sua função específica, tem espaço propositivo equivalente, trabalhando com hierarquias maleáveis dependendo da etapa do processo.

2.3. Sobre o processo colaborativo de criação

A ascensão do neoliberalismo como doutrina econômica brasileira a partir da década de 1990 tem antecedentes que remontam o período da ditadura militar. O índice inflacionário no ano de 1978 do governo Geisel era de 40%, tendo praticamente triplicado no ano seguinte durante o governo Figueiredo. Após registrar o índice alarmante de 211% no ano de 1983, período de greves em diversos setores e campanha para eleições presidenciais, a economia do país chegou a registrar o catastrófico índice inflacionário de 2.751% no ano de 1989 do governo Sarney (NICOLETE, 2005).

Em 1990, Fernando Collor de Mello tomou posse como o primeiro presidente eleito pelo povo após 26 anos de regime militar. Orientando-se por estratégias de *marketing*, Collor converteu sua imagem em um produto facilmente consumível por uma população desesperada pela extrema precariedade de todas as políticas sociais:

O “produto Collor” era um Presidente jovem, enérgico, ousado, que praticava esportes, dirigia aviões, era categórico em seus pronunciamentos. Alguém que dizia governar para os descamisados e acabar com a corrupção no governo, mas que, ao longo do mandato, confiscou a poupança, mudou novamente a moeda (retornando o Cruzeiro), não conseguiu conter a inflação e revelou-se, ele mesmo, o marajá dos marajás (NICOLETE, 2005, p. 26).

Com a renúncia de Collor em 1992 após denúncias de desvios bilionários e votação de seu *impeachment* na Câmara, o vice-presidente Itamar Franco assumiu a presidência da república, e o então ministro da Fazenda, o futuro presidente Fernando Henrique Cardoso, anunciou um plano de estabilização da economia que instauraria de vez a política neoliberal no país: privatizações, combate às práticas “assistencialistas” do Estado (previdência e políticas sociais, tais como saúde e educação) e aumento de impostos, o que, a médio prazo,

agravaria o cenário vigente de concentração de riquezas e exclusão social. Mais uma vez o discurso ideológico de utopia do progresso foi utilizado de maneira determinista e chantagista: se a cartilha neoliberal não fosse seguida a risca, o “Plano Real” fracassaria, e o Brasil perderia os milagrosos investimentos estrangeiros, ficando de fora do sedutor processo de *globalização*. Com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência da república em 1995, tal quadro político acentuou-se, aliado a uma estratégia de desarticulação das representatividades (os sindicatos, por exemplo) e uma supervalorização do individualismo da relação direta funcionário-empresa.

Instaurou-se novamente na história do país um cenário alienante e repressor, com o diferencial de que o opressor, antes concretizado na figura do militar, estava agora pulverizado nas práticas do mercado, amortecidas pelo discurso neoliberal e pela utopia progressista da globalização. Nicolete nos apresenta uma descrição de como todas as áreas, inclusive a arte, foram contaminadas pelos preceitos individualistas e capitalistas da cartilha neoliberal:

Tudo passa a ser visto como mercadoria, até mesmo a arte. Como “produto” que é, a obra de arte tem de atender a uma “demanda”, segundo a “lei da oferta e da procura”, refletindo sobre o “custo-benefício”, proclamando que “quem não tem competência não se estabelece”. Para se conseguir montar um espetáculo, a equipe deve procurar um patrocínio junto a empresas particulares - que dão clara preferência a produções que tenham atores televisivos no elenco. Não raro esses atores têm de ir pessoalmente ao departamento de *marketing* para tentar o financiamento. Não bastassem as vantagens da renúncia fiscal, essas empresas buscam outro tipo de retorno ao patrocinar espetáculos e eventos. Preocupam-se com o tipo de obra ao qual vão aliar seu nome - chegando, freqüentemente, a sobrepor sua marca à própria obra. Muitas vezes o patrocinador impõe tal quantidade de condições que chega a descaracterizar o projeto inicial da equipe e inibir iniciativas críticas e investigativas. Ou seja, na intenção de ver seu trabalho realizado, o artista precisa fazer concessões, adequações, e adaptar seu projeto ao objetivo da empresa. Caso não faça isso, tem poucas chances de sobreviver num mercado de arte cada vez mais selvagem (NICOLETE, 2005, p. 29).

Como alternativa para a criação de artistas insatisfeitos com a dinâmica mercadológica da arte, os *coletivos* ressurgiram de forma potente na década de 1990. Particularmente no que tange aos processos criativos em teatro, um procedimento específico, o *processo colaborativo de criação*, despontou como uma prática revitalizadora de princípios da criação coletiva, tais como a criação compartilhada e a autoria coletiva. Um grupo pioneiro na elaboração de espetáculos através da criação colaborativa foi o coletivo paulistano Teatro da Vertigem, sob

a direção de Antônio Araújo. Uma definição inicial para o processo colaborativo de criação nos é oferecida pelo próprio Araújo, em seu artigo *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*:

Se fôssemos defini-la sucintamente (a criação colaborativa), constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (ARAÚJO, 2006, p. 127).

Sendo assim, uma das diferenças marcantes entre os processos de criação coletiva e criação colaborativa é a manutenção de funções artísticas específicas ao trabalhar colaborativamente. Se por um lado a criação coletiva visa dissolver por completo a divisão de funções, diluindo dessa forma qualquer possibilidade de constituição de hierarquias, a criação colaborativa pretende manter intactas as funções, mas viabilizar aquilo que Araújo define como “promiscuidade criativa” (ARAÚJO, 2006, p. 130), isto é, “um artista ‘invadindo’ a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações” (ARAÚJO, 2006, p. 130). A possibilidade de um artista intervir na área do outro resulta em uma dissolução momentânea da hierarquia, que pode ser restaurada no momento oportuno, instaurando uma dinâmica de hierarquias móveis.



Figura 15 – Teatro da Vertigem, *Paraíso Perdido*, Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte – 2004 (FIT-BH 2004).



Figura 16 – Teatro da Vertigem, *O Livro de Jó*, FIT-BH 2004.

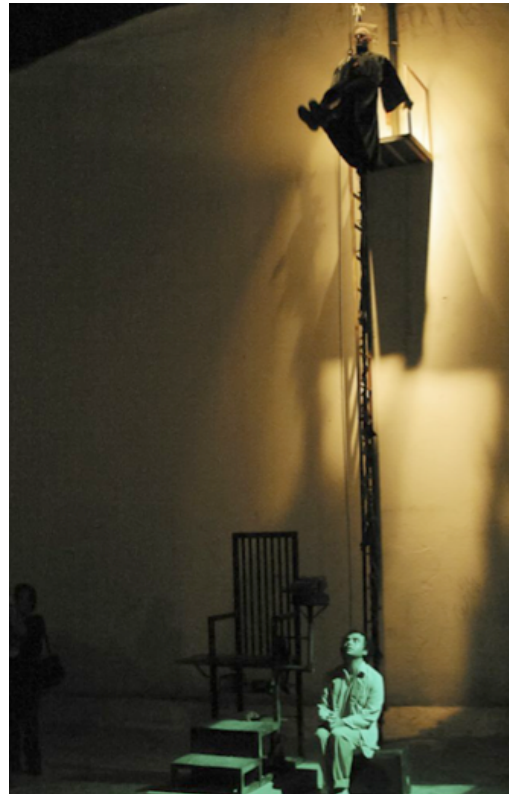


Figura 17 – Teattro da Vertigem, *Apocalypse 1,11*, FIT-BH 2004.

O estabelecimento de hierarquias móveis é outra característica fundamental do processo colaborativo de criação, e que pretende eliminar o estabelecimento de uma “democracia artística exagerada”, constantemente instaurada na criação coletiva. A partir desse princípio, o espetáculo deve englobar todo o material produzido no processo, de modo a não excluir o esforço criativo de nenhum artista envolvido. Como discutido anteriormente, tal prática conduz frequentemente a “obras flácidas e adiposas”, com discurso cênico frágil e impreciso. Em uma primeira etapa da criação colaborativa, a “livre exploração e investigação” (ARAÚJO, 2006, p. 131) é privilegiada, e todos os artistas envolvidos são estimulados a propor livre e colaborativamente, instaurando a “promiscuidade criativa”. Essa etapa resulta na intensa criação de materiais, que devem ser organizados e estruturados nas etapas subsequentes: “estruturação dramática” e “estruturação do espetáculo” (ARAÚJO, 2006, p. 131). Faz-se necessário então o estabelecimento das hierarquias, de maneira que o coordenador de cada função selecione, organize e estruture o material proposto e criado coletivamente.

A revitalização da autoria coletiva proposta pelo processo colaborativo de criação

pode ser interpretada, equivocadamente, como uma evolução do processo de criação coletiva. Se concordamos com Cleide Riva Campelo que “o o mais novo não suprime o mais antigo”³³, entenderemos que grupos como o Teatro da Vertigem na década de 1990 buscaram uma *forma* (OSTROWER, 2008) diferenciada que traduzisse coerentemente os interesses e necessidades do coletivo, nas palavras de Araújo, “em essência, estávamos afiliados a alguns dos princípios fundamentais da criação coletiva, mas iríamos praticá-los de forma um pouco diferenciada” (ARAÚJO, 2006, p. 128).

Assim, acredito que o processo de criação em cadeia não suprime qualquer processo criativo anterior. Através do processo de criação em cadeia, pretendo propor uma *forma* particular de compreender e exercer a criação artística, orientada por características que desejo investigar. A exemplo do pensamento de Araújo, na prática do processo de criação em cadeia estarei afiliado a princípios fundamentais vivenciados por mim em processos criativos anteriores, mas irei praticá-los de maneira diferenciada.

2.4. Sobre o processo de criação em cadeia

Conforme discussão anterior, podemos compreender a vida como um infinito processo de reações em cadeia, nas quais átomos e moléculas reagem infinitamente visando a manutenção dos sistemas³⁴ do universo. Uma reação química ordinária é constituída de *reagentes* que convertem-se em *produtos* no decorrer da reação. Os reagentes podem ser átomos ou moléculas (átomos ligados por forças de atração), que produzirão outros átomos ou moléculas. Para que uma reação química ocorra, é necessário que os reagentes experimentem determinadas condições favoráveis à reação. Para toda e qualquer reação existe um “caminho” energético que reagentes devem percorrer até transformarem-se em produtos. Em determinado momento deste caminho, reagentes devem transpor uma barreira energética que lhes impede de tornarem-se produtos, e tal transposição só é possível em certas condições de temperatura e

³³ Ver Capítulo 1, p. 20.

³⁴ Um sistema físico caracteriza-se por um ente material (dotado de massa, desprezível ou não) em um determinado estado físico (sólido, líquido ou gasoso) que está localizado no espaço-tempo (possui velocidade, isto é, está parado ou em movimento) e ao qual pode-se atribuir energia. Os sistemas físicos podem ser macroscópicos, ou seja, podem ser estudados sem o auxílio de um microscópio ou outro equipamento óptico de ampliação, ou microscópicos, os quais requerem tais equipamentos.

pressão, por exemplo. Em condições adequadas, reagentes convertem-se satisfatoriamente em produtos, concretizando a reação química.

Uma reação em cadeia é constituída por uma sequência de reações químicas. Nas condições adequadas, a reação inicia-se e os produtos da própria reação alimentam novas reações. Em termos de exemplos, basta uma faísca para iniciar um incêndio. Enquanto houver o que ser queimado, ar e calor produzido pela queima a reação química provocadora do incêndio, denominada **combustão**, ocorrerá. A reação em cadeia só será interrompida se não existir mais nada a ser consumido pelo fogo ou a produção de calor for interrompida.

É evidente que as reações químicas desenvolvem-se em etapas. Há um primeiro momento, em que reagentes encontram-se isolados em seus frascos, devidamente armazenados, impossibilitados de reagirem entre si. Inertes, são apenas substâncias potencialmente reativas.

Quando um cientista (ou o próprio universo) elege uma ou mais substâncias para realizar uma reação química, tais substâncias tornam-se reagentes. Ao provocar a mistura dessas substâncias e propiciar condições favoráveis à reação, ela se iniciará, percorrendo o “caminho” energético que lhe é peculiar. Em uma primeira etapa do caminho, tais substâncias se aproximarão. Em seguida, os átomos que compõem tais substâncias se rearranjarão, através da quebra e formação de **ligações químicas** entre esses átomos. Ligações químicas são basicamente forças de atração que mantêm átomos unidos, formando **moléculas**. Quebrar e formar ligações químicas requer grandes quantidades de energia, o que torna o sistema reacional bastante instável. Nesse processo de rearranjo atômico, espécies intermediárias entre reagentes e produtos, os **estados de transição**, são formadas. A formação de estados de transição é a etapa de maior instabilidade de uma reação química.

Sistemas físicos instáveis tendem a se estabilizar de alguma maneira. Energeticamente, existem dois parâmetros que governam o comportamento dos sistemas físicos: a **entalpia (H)** e a **entropia (S)**. A entalpia relaciona-se à energia total, isto é, o somatório da energia contida internamente no sistema com a energia advinda da relação do sistema com sua vizinhança. Já a entropia relaciona-se à “desordem” do sistema, ou ao seu grau de irreversibilidade. Os sistemas físicos mais instáveis são aqueles em que a entalpia é alta e a entropia é baixa. Portanto, de forma a estabilizarem-se, os sistemas instáveis reorganizam-se energeticamente de modo a reduzirem sua entalpia e aumentarem sua

entropia. Um parâmetro que governa a espontaneidade dos processos naturais é a **energia livre de Gibbs (G)**. A energia livre de Gibbs é definida matematicamente pela equação $\Delta G = \Delta H - T\Delta S$, em que Δ representa uma variação entre os estados inicial e final e T é a temperatura do sistema. Processos espontâneos são aqueles em que a variação da energia livre de Gibbs é menor que zero. Para tanto, não necessariamente a entalpia deve diminuir e a entropia deve aumentar. Há processos em que tanto a entalpia quanto a entropia aumentam, por exemplo. Porém, o aumento da entropia é muito maior do que o aumento da entalpia, o que resulta em uma variação da energia de Gibbs menor que zero. Por outro lado, para que processos não espontâneos ocorram (aumento da entalpia e diminuição da entropia), temperaturas muito elevadas são necessárias. A energia livre de Gibbs é particularmente útil ao evidenciar que para que uma reação ocorra, basta fornecer as condições favoráveis ao sistema.

Para que os reagentes finalmente convertam-se em produtos, os estados de transição híbridos abandonam as características que lhes atrelam aos reagentes, promovendo uma redução entálpica que favorece a formação dos produtos, finalizando assim a reação química.

Se proponho uma analogia entre o performador e o átomo, é natural que o processo pelo qual o performador atômico crie seja estruturado estabelecendo-se analogias com uma reação química. E considerando-se que nem o performador atômico, nem as condições que alimentam sua reação, nem tudo aquilo que ele cria esgotam-se, entendo que a criação se daria em cadeia. Deste modo, proponho que a forma de criação do performador atômico seja o **processo de criação em cadeia**. Ao longo das etapas do processo, os performadores reagiriam (criariam), isolada ou coletivamente, dependendo da estrutura da etapa em questão. Durante as reações, não haveria diretor ou qualquer função intermediária entre o performador atômico e o nível de energia que alojaria a habilidade específica utilizada para criar (artes visuais, dança, música, química, teatro, etc.) Seria de responsabilidade do performador atômico o exercício do olhar coordenador sobre a reação.

Crio frequentemente em colaboração com artistas advindos do teatro e da dança. As experiências artísticas que vivenciei anteriormente à elaboração do processo de criação em cadeia tem como princípios fundamentais tanto o trabalho do corpo presente em ação, quanto a coletividade na criação. Uma vez afiliado a tais princípios fundamentais, proponho que a principal característica metodológica do processo de criação em cadeia seja a ressonância

entre experimentação prática e análise crítica da experimentação. Logo, acredito ser ***indispensável*** a uma adequada investigação do processo de criação em cadeia sua ***execução prática*** por um ***coletivo artístico***.

O processo de criação proposto foi vivenciado entre agosto de 2011 e junho de 2012 por um coletivo de cinco performers atômicos, entre atores, artistas visuais, bailarinos, escritores, músicos e químicos: Antônio Beirão (artes visuais e música), Fernando Barcellos (artes visuais, dança, química e teatro), Giulia Puntel (artes visuais e teatro) que participou do processo em 2012, Juliana Codri (música e teatro) e Livia Ribeiro (literatura e química) que posteriormente atuou como provocadora conceitual. Giulia Puntel foi a única performer atômica que não integrou a performance *Reatividade atômica*, realizada em dezembro de 2011, na sede do Teatro 171, em Belo Horizonte.

Se uma reação química pode ser compreendida, de maneira bastante geral, como um processo em que átomos, percorrendo um caminho específico composto por um certo número de etapas, aproximam-se e estabelecem ligações químicas, o processo de criação em cadeia constituiria um caminho criativo com cinco etapas ao longo das quais performers atômicos reagirão para produzir ***performances***, materialidades criativas de caráter molecular. Um papel fundamental dos performers atômicos seria o de condutores do processo de criação, transitando entre suas cinco etapas constituintes. Portanto, caberia ao coletivo de performers atômicos decidir em que momento a etapa atual já produziu material suficiente, fazendo-se necessário conduzir o trabalho para a etapa subsequente.

Obviamente, sendo as proposições sobre o performer atômico e o processo de criação em cadeia fruto de minhas experiências particulares, artísticas e científicas, não acredito que tais noções sejam “universais”. Na realidade, duvido que qualquer noção elaborada até o presente seja de fato “universal”. Particularmente, acredito que qualificar qualquer noção como universal significa crer em sua aplicabilidade irrestrita. Entretanto, até mesmo as ciências exatas, que apoiam-se em diversas leis fundamentais, reconhecem atualmente a precariedade de conceitos deterministas. Tomando um exemplo específico do campo da física, no século XVII, precisamente em 1686, o cientista inglês Isaac Newton (1643-1727) publicou aquela que seria considerada uma das obras mais influentes na história da ciência, intitulada *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. Nessa obra, Newton descreve matematicamente as leis naturais que regem os movimentos dos corpos e dos

planetas, a saber as célebres *três leis de Newton* e a *lei da gravitação universal*. Foi fundada então a *mecânica clássica*, que vigoraria como o sistema privilegiado de estudo dos movimentos dos corpos até o início do século XX, quando surge a *mecânica quântica*. Um dos desdobramentos fundamentais da mecânica quântica foi o *princípio da incerteza* enunciado em 1927 por Heisenberg, decretando definitivamente o fim do determinismo positivista. Tal princípio declara que é impossível conhecer, simultaneamente, a velocidade de movimento de uma partícula e a sua localização; e ainda que é impossível mensurar a energia de um ente físico se o instante de tempo da medida for conhecido. É Gustavo Rodrigues Rocha quem nos esclarece que efeito a elaboração do princípio da incerteza causou na bem estabelecida filosofia determinista:

Para Heisenberg, o princípio da incerteza seria o fim do sonho determinista de Laplace, o que significaria, nas palavras de Bernard Pullman, o fim da mais bem estabelecida das crenças que por séculos, senão por milênios, havia sido o próprio fundamento do estudo científico (ROCHA, 2006, p. 92-93).³⁵

Portanto, a crença determinista na universalidade das noções e leis fundamentais chegou ao fim com a noção de incerteza proposta por Heisenberg, restando à física clássica aprender aquela que Rocha define como a “lição epistemológica da física atômica do século XX”:

Fica claro como a física atômica do século XX realizou a mudança radical na nossa maneira de entender a imagem do mundo dada pelo conhecimento científico. A própria ideia de “propriedades” e “entidades” fundamentais foi essencialmente modificada. (...) A principal lição epistemológica da física atômica do século XX é a relatividade do significado de cada conceito (ROCHA, 2006, p. 101 e 105).

Se minhas proposições não são universais, originam-se a partir dos meus desejos e experiências individuais, e estão sendo apresentadas pela primeira vez, é natural que os artistas que participarão do processo de criação em cadeia não conheçam a fundo minhas proposições. Sendo assim, atuei durante o processo de criação da performance *Reatividade Atômica* como *coordenador do processo*. Ocupar o papel de coordenador do processo de criação em cadeia me colocou em uma posição altamente instável, pois estive constantemente

³⁵ Pierre Simon Laplace (1749-1827), foi um astrônomo, físico e matemático francês que traduziu o estudo da mecânica clássica de Newton baseado na geometria para um estudo baseado no cálculo. Foi forte defensor da filosofia do determinismo.

no limite de extrapolar minhas responsabilidades como coordenador, tornando-me um diretor e descaracterizando o processo de criação que desejo investigar. De fato, acredito que o processo de criação em cadeia funcione a partir da inexistência de funções intermediárias (diretores e dramaturgos, por exemplo) entre os criadores e a criação. Porém, a existência de uma função intermediária entre os criadores e as bases constituintes do processo demonstrou-se absolutamente necessária, uma vez que os performadores atômicos desconheciam tais bases. Sendo eu o propositor do processo de criação em cadeia, desempenhei a função de coordenador. Entretanto, minha responsabilidade restringia-se a apresentar as bases do processo de criação e preservar as características das etapas de trabalho do processo. A responsabilidade sobre a direção das reações criativas ao longo das etapas continuava a cargo dos próprios performadores atômicos. A seguir, apresento as etapas constituintes do processo de criação em cadeia.

2.4.1. Etapa 1 – Orbitais atômicos ou átomos isolados

A primeira etapa do processo de criação em cadeia corresponderia à etapa imediatamente anterior à reação química, em que os átomos ou moléculas ainda não tornaram-se reagentes: são apenas substâncias isoladas, potencialmente reativas, porém inertes entre si, uma vez que ainda não foram misturadas e submetidas às condições favoráveis ao desenvolvimento da reação.

Conforme apresentado anteriormente, a partir de uma apropriação do modelo atômico de Rutherford, cada performador atômico apresentaria um núcleo e uma eletrosfera nos quais estão contidos, respectivamente, sua identidade criativa e suas habilidades específicas ou saberes incorporados.

O modelo atômico de Rutherford, entretanto, apresenta uma lacuna. Era amplamente conhecido desde 1859 que os espectros dos átomos formam linhas discretas, características para cada tipo de átomo³⁶. Um espectro é o resultado da decomposição da luz. Por exemplo, quando a luz branca, composta de luzes de outras cores, incide sobre um prisma, ela é decomposta nas cores que a compõem, gerando o espectro da luz branca. De modo

³⁶ Esse fenômeno foi demonstrado pela primeira vez pelo físico alemão Gustav Robert Kirchoff (1824-1887) e pelo químico alemão Robert Bunsen (1811-1899).

semelhante, quando luz incide sobre um átomo, ele a absorve e posteriormente a emite decomposta, gerando o *espectro de emissão atômica*. Porém, diferentemente do prisma que gera um espectro contínuo de feixes, a emissão atômica gera um espectro descontínuo de linhas. Esse espectro funciona como a “impressão digital” do átomo em questão. O modelo de Rutherford não prevê, porém, qualquer comportamento dessa natureza.

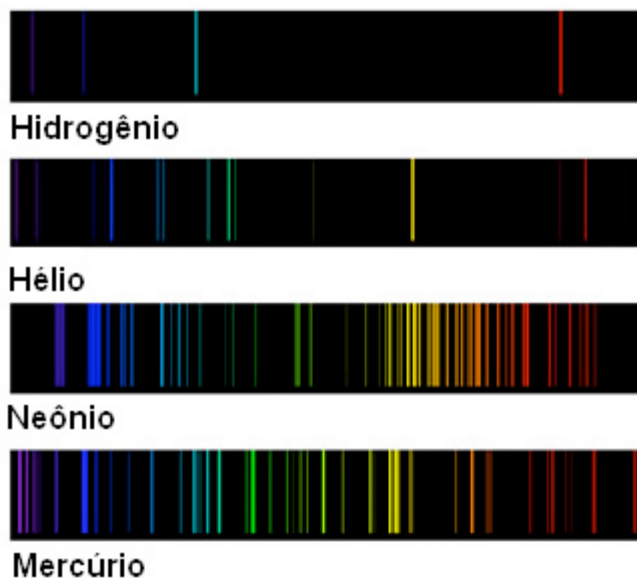


Figura 18 – Espectros de emissão dos átomos de hidrogênio, hélio, neônio e mercúrio. Para cada átomo o espectro é formado por linhas descontínuas.

Foi o físico dinamarquês Niels Henrick David Bohr quem propôs em 1913 uma atualização do modelo atômico de Rutherford, no qual lançava mão da quantização da energia para justificar o aspecto dos espectros de emissão dos átomos.³⁷ O diferencial apresentado por Bohr foi considerar que os elétrons descrevem órbitas circulares na eletrosfera, e que de todas as infinitas órbitas possíveis na teoria clássica, apenas n órbitas, múltiplos inteiros da constante de Planck h ³⁸, são permitidas. Deste modo, a eletrosfera do modelo atômico de Bohr

³⁷ A quantização de energia também é um desdobramento da física quântica. Um processo energético quantizado é aquele em que a energia só pode assumir determinados valores, sendo tratada como uma grandeza discreta, e não contínua, como sempre foi tratada na física clássica.

³⁸ Em 1901, o físico alemão Max Planck publicou um artigo intitulado *Sobre a Teoria da Lei de Distribuição de Energia do Espectro Normal*, que recebeu pouca atenção por parte da comunidade científica de então. No referido artigo, Planck propôs uma ferramenta que trata a energia como uma *variável discreta* em vez

contém n níveis de diferentes energias, os quais os elétrons do átomo ocupam. O parâmetro n ($n = 1, 2, 3, 4, \dots$) é chamado de ***número quântico principal***. Um outro diferencial do modelo de Bohr, que conjuga definitivamente a teoria atômica com a teoria quântica, é a possibilidade de o elétron executar ***saltos quânticos***. Quando luz incide sobre um átomo, um elétron no nível $n = 1$ é capaz de saltar para os níveis $n = 2$, $n = 3$, e assim sucessivamente, desde que absorva um fóton de energia suficiente. O elétron é levado então de seu estado fundamental para seu estado excitado. Ao retornar para o estado original, ou seja, para o nível $n = 1$, o elétron emite um ***fóton*** característico, que corresponde a uma das linhas do espectro de emissão. O físico teórico alemão Albert Einstein propôs em 1905 que, no feixe de luz, a energia está concentrada em pacotes, os ***quanta***, que posteriormente foram designados como fótons. Os processos de absorção e emissão que ocorrem na estrutura interna dos átomos são, portanto, quantizados. Isso justifica o espectro descontínuo de emissão dos átomos, em detrimento de um espectro contínuo. Logo, o modelo atômico de Bohr apresenta a mesma estrutura de núcleo e eletrosfera, com a diferenciação de que Bohr propõe que a eletrosfera é composta de níveis de energia onde estão alojados os elétrons, tal como mostra a Figura 19.

de uma ***variável contínua***, como sempre considerou a física clássica. Isto significa aceitar que a energia só pode assumir determinados valores inteiros enumeráveis dentre as infinitas possibilidades de valores existentes. Tal conceito foi fundamental para o desenvolvimento posterior das teorias de Albert Einstein para o comportamento da luz, e de Erwin Schrödinger para o modelo atômico.

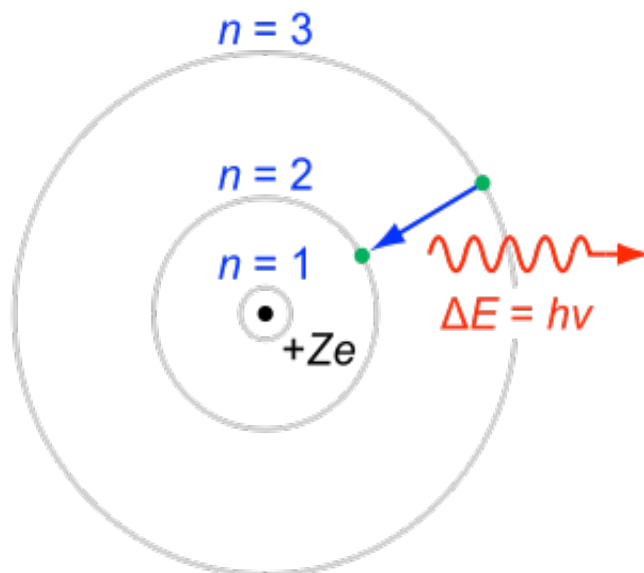


Figura 19 – Esquema do modelo atômico de Bohr. No centro, o ponto preto representa o núcleo de carga positiva $+Ze$. Os círculos cinza representam os níveis de energia de $n = 1$ a $n = 3$. Quando um elétron em $n = 2$ efetua um salto quântico para $n = 3$, ao retornar (seta azul) emite um fóton de luz que obedece ao postulado de Planck (seta e equação vermelhas).

Como já mencionado, a grande maioria das reações químicas ocorre na eletrosfera. As reações que ocorrem no núcleo, ou reações nucleares, demandam quantidades cavalares de energia, e resultam na cisão ou fusão de átomos, isto é, na mudança da identidade atômica. Em 1924, de Broglie³⁹ publicou sua tese de doutorado, intitulada *Recherches sur la Théorie des Quanta*, na qual defendeu que o comportamento dual da luz (onda-partícula) também poderia ser aplicado à matéria. A defesa de que a luz apresenta, simultaneamente, características de onda e características de partícula é paradoxal, mas sintetiza toda a discussão desenvolvida anteriormente. De Broglie propôs que a mesma dualidade que decorre de dados experimentais a respeito do comportamento da luz seria válida para o comportamento da matéria, ou seja, o elétron. “Como o universo é inteiramente composto por matéria e radiação, a sugestão de de Broglie é essencialmente uma afirmação a respeito de uma grande simetria na natureza.” (EISBERG & RESNICK, 1979, p. 87) As ideias de de Broglie foram influenciadas fortemente pelas considerações de Einstein acerca da relação entre energia e matéria⁴⁰, e de fato foram confirmadas experimentalmente em 1927 tanto

³⁹ Físico francês que propôs a dualidade onda-partícula do elétron, ver p. 48.

⁴⁰ Em 1905 Einstein propôs em seus estudos sobre a relatividade especial a equivalência massa-energia, isto é, que qualquer valor de massa possui uma energia associada, através da equação $E = mc^2$. Isso implica que tudo o que é concreto e possui massa, também é energia. Apesar de outros cientistas já terem proposto anteriormente a equivalência entre massa e energia e equações semelhantes à de Einstein, ele foi o primeiro a

pelos físicos estadunidenses Clinton Joseph Davisson (1881-1958) e Lester Halbert Germer (1896-1971), quanto pelo físico britânico George Paget Thomson (1892-1975), quando esses cientistas observaram o caráter ondulatório do elétron. Portanto, segundo de Broglie, para cada ente material está relacionada uma ***onda de matéria***, que é governada por uma ***função de onda***. Isso significa dizer que tudo aquilo que concebemos como concreto é também virtual; somos todos feitos de carne, osso e sangue, a exemplo do que nos diz Bragança de Miranda⁴¹, mas também somos todos governados por uma função matemática que pode ser algebricamente resolvida. Como no limite das grandes massas, isto é, no mundo macroscópico, a física clássica é suficientemente eficaz para descrever os sistemas físicos, vivenciamos apenas nossas características corpusculares. Todavia, os entes materiais microscópicos estão inseridos em um paradoxo que levou Bohr a enunciar o seu *princípio da complementariedade*, que afirma que é impossível provar o caráter ondulatório da luz ou da matéria, ao mesmo tempo que comprova-se o caráter corpuscular desses entes físicos. Ainda, esse princípio define que ambos os modelos, corpuscular e ondulatório, são complementares; a natureza da medida experimental define que modelo utilizar.

Baseando-se nas ideias arrojadas de de Broglie, o físico teórico austríaco Erwin Schrödinger (1887-1961) propôs, em quatro artigos publicados em 1926 no periódico *Annalen der Physik*, os fundamentos daquela que seria conhecida como ***mecânica ondulatória***. Ao contrário de investigar os elétrons de um átomo utilizando as ferramentas da mecânica corpuscular, como difundido até então, Schrödinger propôs que os elétrons fossem analisados em termos das funções de onda associadas a eles. Portanto, a eletrosfera, segundo Schrödinger, é uma região governada pela probabilidade. Segundo ele, existem certas regiões em que há alguma probabilidade de se encontrar um elétron no átomo, as quais são denominadas ***orbitais atômicos***. Como cada função de onda associada ao elétron pode ser resolvida matematicamente para determinadas energias, certos resultados designam orbitais com maior probabilidade de se encontrar um elétron, e outros designam orbitais com mínima probabilidade. A noção determinista do elétron corpuscular deu lugar então a uma noção probabilística do elétron ondulatório.

A eletrosfera do formador atômico, a exemplo das formulações de Bohr e

considerar essa equivalência como um princípio geral consequente das simetrias entre espaço e tempo.

⁴¹ Ver Capítulo 1, p. 27.

Schrödinger, seria constituída de níveis de energia nos quais estariam alojadas suas habilidades específicas, ou saberes incorporados ao longo de sua vida em um processo contínuo de formação humana. Deste modo, a eletrosfera do performador atômico estaria organizada em infinitos níveis de energia, cada um ocupado por habilidades distintas: habilidades em artes visuais, habilidades em dança, habilidades em música, habilidades em teatro, habilidades em literatura, habilidades em química, habilidades em filosofia, habilidades em engenharia, etc. Os níveis de energia, por sua vez, seriam constituídos por orbitais atômicos, que tem importância fundamental na primeira etapa do processo de criação em cadeia.

Tais como átomos isolados, na Etapa 1 os performadores atômicos experimentariam alta estabilidade e grande potencial reativo, uma vez que elevada pré-disponibilidade para o trabalho e ansiedade investigativa são características inerentes a qualquer etapa inicial de processos criativos. Deste modo, performadores atômicos são estimulados a criarem **materialidades pré-expressivas** (BARBA & SAVARESE, 1995) individualmente. Materialidades pré-expressivas são todo e qualquer material produzido a partir da “livre exploração e investigação” individual dos performadores atômicos. É desejável que nesta etapa sejam geradas materialidades essencialmente precárias, tais como esboços e rascunhos. Exemplos de materialidades que podem surgir nesta etapa são sequências livres de movimentos, rascunhos literários, esboços imagéticos e sequências sonoras, ou toda e qualquer materialidade criada sem o compromisso formal com significações. Essa prática extremamente livre possibilita que performadores atômicos que nunca reagiram anteriormente entre si compartilhem seus procedimentos individuais de criação, através do livre exercício de sua identidade criativa e de suas habilidades específicas. Portanto, performadores atômicos, além de apresentarem suas propriedades físicas e químicas individuais através das materialidades pré-expressivas criadas, evidenciarão nesta etapa seus orbitais atômicos, regiões a partir das quais há maior probabilidade das reações com outros performadores atômicos ocorrerem. Sinteticamente, cada materialidade pré-expressiva compartilhada representaria um orbital atômico potencialmente reativo.

2.4.2. Etapa 2 – Interpenetrações orbitales

Numa reação, orbitais atômicos de dois átomos combinam-se para gerar **orbitais moleculares**, isto é, regiões da ligação química em que há alguma probabilidade de se encontrar um elétron. De maneira semelhante aos orbitais atômicos, que são soluções das funções de onda de Schrödinger associadas aos elétrons de um átomo, os orbitais moleculares são soluções da função de onda de Schrödinger associadas aos elétrons constituintes de uma ligação química. E assim como no caso de orbitais atômicos determinadas soluções designam orbitais onde há maior probabilidade de se encontrar elétrons no átomo, para orbitais moleculares determinadas soluções designam orbitais onde há maior probabilidade de se encontrar elétrons na ligação química. Tais orbitais são denominados de **orbitais moleculares ligantes**, enquanto que aqueles orbitais em que a probabilidade de se encontrar elétrons na ligação química é mínima são denominados de **orbitais moleculares antiligantes**.

Nesta etapa, os formadores atômicos criariam materialidades pré-expressivas coletivamente. Tal como em uma reação, em que orbitais atômicos começam a interpenetrar-se para gerar orbitais moleculares, a materialidade pré-expressiva assumiria um caráter híbrido entre o individual e o coletivo. Uma vez que a materialidade pré-expressiva representaria um orbital atômico potencialmente reativo, nesta etapa ocorreriam as primeiras aproximações entre as materialidades pré-expressivas individuais dos formadores atômicos. As materialidades criadas ganhariam então características coletivas, já que envolveriam a participação de mais de um formador atômico, mas resguardariam fortes características individuais, pois as propriedades particulares de cada formador atômico ainda estariam bastante evidentes. O objetivo desta etapa ainda seria gerar materialidades precárias, tais como esboços e rascunhos, mas que tenham como base as materialidades pré-expressivas individuais criadas na etapa anterior. O caráter coletivo desta etapa tornaria o material pré-expressivo altamente energético e, conseqüentemente, pouco estável. Nesta etapa surgiriam os primeiros tensionamentos entre formadores atômicos, pois seus procedimentos se aproximariam e começariam a interpenetrar-se, surgindo divergências e identificações.

Nesta fase haveria uma intensa formação de **subprodutos**, isto é, materialidades que os

performadores tenderiam a ignorar. Tanto a Etapa 1 quanto a Etapa 2 envolvem a livre exploração, investigação e proposição de materialidades pré-expressivas, prática que resulta na produção de um grande volume de material. Para que o performer atômico não incorra no equívoco de uma “democracia artística excessiva”, incorporando à resultante todo o material criado, acredito ser fundamental que o processo de edição do material inicie nesta etapa. Sendo assim, caberia aos performers atômicos, neste primeiro momento da edição, selecionar as materialidades pré-expressivas coletivas que sejam mais potentes de serem trabalhadas na etapa seguinte. Neste sentido, materialidades que apresentem perspectivas de desdobramento, estruturação e acabamento mais claras seriam privilegiadas no processo de seleção. Contudo, é imprescindível que o performer atômico esteja altamente sensível à relevância dos subprodutos gerados, pois eles não devem ser menosprezados em detrimento de um produto principal. Nesta etapa, ocorreria uma pré-seleção de materialidades, não uma classificação ou eliminação. Sendo assim, levantar questões provocadoras deste processo de pré-seleção seria uma ferramenta necessária: *como os subprodutos modificam o caminho rumo ao produto principal? Quais critérios eleger para selecionar subprodutos para a próxima etapa? A partir dos subprodutos formados, quais características do produto principal começam a aparecer?* Talvez este seja o ponto de partida do mecanismo pelo qual o performer atômico distancia-se da criação para exercer o olhar diretor sobre ela.

2.4.3. Etapa 3 – Estados de transição

Os estados de transição são formados em reações químicas após a aproximação atômica inicial, e representam um estado híbrido entre reagentes e produtos. Basicamente, certas ligações químicas dos reagentes começam a ser rompidas, enquanto ligações químicas dos produtos começam a ser formadas concomitantemente. O resultado desse rearranjo atômico é a formação dos estados de transição. Após a criação de materialidades pré-expressivas individuais na Etapa 1, e sua subsequente coletivização na Etapa 2, na Etapa 3 os subprodutos pré-selecionados seriam organizados. Sendo assim, o material resultante da Etapa 2 seria codificado sob a forma de um *roteiro de performances*. Um roteiro de performances é um esboço da performance que será apresentada, uma organização prévia e precária do produto final. A composição do roteiro de performances daria continuidade ao processo de

edição do material criado nas Etapas 1 e 2. Os subprodutos (ou materialidades pré-expressivas coletivas) pré-selecionados sofreriam cortes, seriam reorganizados e articulados para gerarem as primeiras materialidades expressivas, de caráter molecular, mas ainda estados de transição entre a pré-expressividade e a expressividade.

Esta etapa envolveria uma intensa dinamização de energias. A entalpia desta etapa seria alta, uma vez que performadores atômicos editariam coletivamente o material produzido até então. Neste sentido, divergências e identificações entre performadores se acentuariam, resultando numa elevação da energia total da etapa. Por outro lado, a entropia desta etapa seria baixa, uma vez que o processo de organização do material gerado em um roteiro de performances tenderia a suprimir o “caos criativo” das etapas iniciais. Deste modo, a Etapa 3 seria uma etapa energeticamente instável. A entalpia alta poderia ocasionar impasses indissolúveis, prejudicando o andamento da reação. A entropia baixa poderia provocar um fenômeno de acomodação criativa pelo excesso de organização. Os demais subprodutos gerados, os quais foram eliminados no processo de edição, desempenhariam então um papel fundamental, uma vez que manteriam viva a possibilidade criativa do coletivo. Subprodutos eliminados anteriormente poderiam ser resgatados e viabilizar a continuidade da reação química. Em outras palavras, um rascunho ou esboço gerado no início do processo poderia revitalizar a estrutura do roteiro de performance, o qual seria qualificado na etapa seguinte.

Nas etapas 2 e 3, uma espécie diferente dos performadores atômicos e do coordenador do processo poderia ser solicitada para auxiliar na dissolução de impasses advindos da criação e propor vias alternativas para a reação. Discutirei brevemente a seguir sobre o papel do *provocador conceitual* no processo de criação em cadeia e retomarei posteriormente a discussão sobre as etapas 4 e 5 do processo.

2.4.4. O provocador conceitual

O performador atômico e o coordenador do processo não seriam as únicas espécies participantes das reações. Haveria ainda uma outra espécie: o provocador conceitual. O provocador conceitual participaria da reação como uma espécie de *catalisador*. Catalisadores são espécies químicas que, ao serem utilizadas em reações, possibilitam que estas ocorram mais rapidamente, ao proporcionarem um caminho energético alternativo para átomos e

moléculas. Ainda que participem da reação, sendo consumidos no processo, os catalisadores regeneram-se ao final da reação, não integrando o produto final. O provocador conceitual seria um especialista em determinada área do conhecimento (um diretor, um dramaturgo, um ator, um bailarino, um artista visual, um músico, um engenheiro, um arquiteto, um cientista) que poderia ser solicitado pelos performers atômicos para diálogo teórico ou experimental, quando houvesse necessidade de um olhar mais específico acerca de certa área do conhecimento. Todavia, o provocador conceitual apenas poderia propor vias alternativas para os performers atômicos; a dissolução de impasses advindos do processo de criação e a direção da reação seria função do performer atômico.

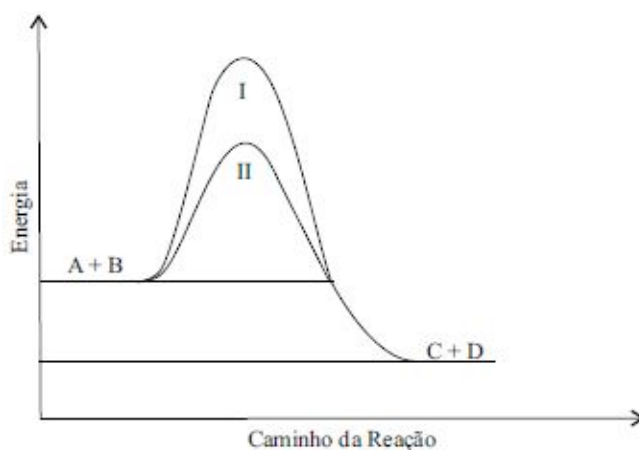


Figura 20 – Gráfico do caminho da reação de A e B gerando C e D. I indica o caminho energético sem catalisador. II indica o caminho com catalisador. Em II o caminho energético é mais favorável à ocorrência da reação.

2.4.5. Etapa 4 – Orbitais moleculares ou moléculas isoladas

Após percorrer um caminho de mutações energéticas e estruturais, os reagentes convertem-se finalmente em produtos, experimentando uma estabilização em relação aos estados de transição. Produtos agora apresentam propriedades químicas e físicas completamente novas e peculiares. Nada mais os atrela aos reagentes. São novas espécies químicas, prontas para sofrerem novas reações.

Na Etapa 4, o roteiro de performances seria qualificado para gerar o roteiro final de performance, ou seja, a estrutura expressiva resultante, completamente molecular, produzida

da reação entre performers atômicos. Esta molécula seria estável, porém ainda reativa. Subprodutos e produto principal não mais se diferenciariam, haveria agora um *produto da reação*. Os materiais produzidos nas Etapas 1, 2 e 3 seriam submetidos a um processo final de edição, visando a inserção do espectador na etapa seguinte. A inserção do espectador na Etapa 5, finalizaria o processo de criação em cadeia, através da execução da performance. Sendo assim, o produto da reação entre os performers atômicos envolvidos nesta pesquisa foi a performance coletiva *Reatividade Atômica (2011)* executada na Etapa 5.

2.4.6. Etapa 5 – Nova reação química ou encontro com o espectador

Nesta etapa, o produto da reação encontraria o espectador através da realização da performance. No capítulo seguinte, discutirei detalhadamente a reação que gerou *Reatividade Atômica* através dos registros fotográficos e videográficos da performance, dos registros audiovisuais e textuais do processo de criação e dos relatos da experiência vivenciada pelos performers atômicos. Em anexo a esta dissertação, está disponível um DVD com o registro audiovisual de *Reatividade Atômica*. Creio que o vídeo fornecido é um material complementar que auxiliará bastante o leitor na leitura do capítulo seguinte.



Figura 21 – Performadores atômicos, *Reatividade Atômica*, 2011. Da esquerda para a direita: Antônio Beirão, Juliana Codri, Fernando Barcellos e Livia Ribeiro em *Reatividade atômica*. (Fotografia de Débora Dias, integrante do acervo do autor)

CAPÍTULO 3 – REATIVIDADE ATÔMICA (2011)

3.1. Sobre o cientista, um artesão de conceitos

No sentido restrito da palavra, um cientista é um especialista que investiga sistematicamente um problema visando entendê-lo e explicá-lo, tendo como referência e parâmetro leis científicas estabelecidas anteriormente. O método investigativo de um cientista deve ser compreensível e reproduzível por outros cientistas. Do contrário, não representa uma solução para o problema em questão. Em sentido mais amplo, um cientista é qualquer especialista que desenvolva uma atividade investigativa sistemática que crie, isto é, dê forma ao conhecimento. A própria raiz etimológica latina do termo *ciência*, *scientia*, “conhecimento”, nos aponta a ideia de que a ciência não aborda apenas questões demasiadamente específicas, distantes da vida ordinária, e que só podem ser investigadas em laboratórios sofisticados com equipamentos e computadores *high-tech*; ciência diz respeito a toda forma de conhecimento. O termo “cientista” foi proposto no século XIX pelo filósofo inglês William Whewell como um neologismo para designar aqueles que antes eram “filósofos naturais” e “homens do conhecimento” (SYDNER, 2012), ou seja, investigadores dos fenômenos da natureza. O sufixo latino “ista” está presente em diferentes palavras com implicações distintas. É utilizado, por exemplo, nas palavras “budista” e “kardecista” designando um grupo de pessoas que seguem os princípios das doutrinas de, respectivamente, Buda e Alan Kardec⁴². É também utilizado no termo “racista” para designar uma pessoa que tem atitudes preconceituosas com relação a indivíduos de origens étnicas diferentes da dele. Há ainda o emprego deste sufixo nas palavras “flautista”, “maquinista” e “linguista”, de certa forma semelhante ao emprego na palavra “cientista”, para designar, respectivamente, um músico *especialista* em flauta, uma pessoa que *trabalha operando* máquinas e uma pessoa que *estuda* aspectos relativos a uma ou mais línguas. Seguindo esta lógica, um cientista seria um especialista que trabalha com diferentes aspectos relativos ao conhecimento.

O filósofo francês Gilles Deleuze, em entrevista de 1988 à Claire Parnet, afirma que,

⁴² Siddhartha Gautama, popularmente Buda, príncipe da região do Nepal, que viveu entre os séculos VI e V a.C. e fundou o budismo. Hippolyte Léon Denizard Rivail ou Alan Kardec (1804-1869), educador francês codificador do espiritismo.

ao pé da letra, filósofo significa “amigo da sabedoria”. Deleuze explica que se o filósofo é amigo da sabedoria, ele não é sábio, mas tende à sabedoria. Se “amigo” for interpretado como aquele que “tende à”, ele pretende ser sábio. Entretanto, a condição de pretendente não é exclusiva, uma vez que se há um pretendente, há também outros que pretendem. Sendo assim, Deleuze afirma acreditar que os gregos inventaram o fenômeno dos pretendentes, isto é, “a idéia de que havia uma rivalidade entre os homens livres de todas as áreas” (DELEUZE, 1988). Ainda nesta entrevista, Deleuze afirma que lhe parece certo que o filósofo não é alguém que contempla ou reflete, mas alguém que *cria conceitos*, os quais “não nascem prontos, não andam pelo céu, não são estrelas, não são contemplados. É preciso criá-los, fabricá-los” (DELEUZE, 1988). O filósofo fabrica conceitos, expondo-os, escancarando-os e tais conceitos remetem a problemas. Se não se encontrou um problema através do conceito, ele permanece completamente abstrato. Se o problema é encontrado, tudo vira concreto. Os “amigos da sabedoria” (pretendentes da sabedoria) criam conceitos e seus rivais (também pretendentes) tentarão encontrar problemas através dos conceitos fabricados. Para Deleuze, a questão da amizade e a rivalidade a ela atrelada, parece ter uma grande importância no fazer filosófico.

Voltemos às reflexões sobre o termo “cientista” e suas implicações. Todos aqueles que eram denominados anteriormente como “filósofos naturais” ou “homens do conhecimento” passam a ser chamados, a partir do século XIX, de cientistas. Não me parece impreciso afirmar que a utilização do termo cientista para designar os “investigadores dos fenômenos naturais” não representou uma simples atualização terminológica, já que pareceu estar afinada com o pensamento progressista dominante no século XIX: a natureza a serviço da razão humana em prol do progresso.⁴³ Antes um filósofo da natureza – um homem do conhecimento que cria conceitos aos quais correspondem problemas concretos da natureza - agora um cientista que trabalha com o conhecimento, aplica-o, e estuda maneiras de otimizar sua aplicação. A exemplo do trabalhador dos primórdios das fábricas industriais, a dimensão *criadora*, fundamental para o trabalho do cientista, parece ter sido suprimida pela dimensão *repetidora*.⁴⁴ Em outras palavras, a ressonância entre abstração e concretude que estaria atrelada ao trabalho criativo do filósofo perdeu espaço para a concretude do determinismo

⁴³ Ver pg. 25, seção 1.2.1.

⁴⁴ Ver pg. 27, seção 1.2.1.

científico. A partir deste momento, o cientista não seria mais apenas filósofo (um *artesão do conhecimento*) e tornar-se-ia também um *profissional do conhecimento*.

Acredito que criatividade e o fazer científico são irmãos. Trabalhei em laboratórios e centros de pesquisa no Brasil e no exterior⁴⁵, e penso que uma das maiores heranças que a química me proporcionou foi a excelência no exercício de minha criatividade prática. Definitivamente os laboratórios das universidades americanas apresentam uma estrutura imensamente superior a dos laboratórios das universidades brasileiras. Os pesquisadores brasileiros são obrigados frequentemente a exercer sua criatividade prática nos laboratórios, improvisando equipamentos e estruturas que não possuem, economizando em análises caras, reaproveitando instrumentos e substâncias, dentre outras medidas. Lembro-me de um exemplo marcante. Trabalhei, tanto na UFMG quanto em Gonzaga University em laboratórios de bioquímica. Em ambos eu lidava com um instrumento chamado micropipeta. A micropipeta é uma espécie de “micro-sugador”, através do qual suga-se pequenos volumes de líquidos de um recipiente para despejá-los em outro controlando o fluxo de vazão do líquido. À ponta da micropipeta acopla-se uma ponteira de plástico, um “micro-canudo” no qual o líquido sugado é mantido antes de ser despejado. Em laboratórios de bioquímica, geralmente as micropipetas são utilizadas para coletar volumes exatos de culturas de microrganismos tais como fungos e bactérias. Neste caso, as ponteiros devem ser estéreis. Após serem utilizadas, as ponteiros podem ser devidamente esterilizados e reutilizados. Esta é uma prática comum nos laboratórios de pesquisa das universidades brasileiras nos quais trabalhei. Nos laboratórios das universidades americanas, as ponteiros são utilizadas apenas uma vez e são então descartadas, independentemente da necessidade de estarem estéreis. Para mim, este é um exemplo básico do uso da criatividade para resolver um problema prático. A medida menos criativa e mais dispendiosa é descartar todas as ponteiros. Por outro lado, a medida mais criativa e econômica é reaproveitá-las.

Sendo assim, baseando-me em minha experiência prévia, acredito que a criatividade no fazer científico parece ser exercitada em grande escala no âmbito do laboratório, isto é, no

⁴⁵ Aqui restrinjo o “fazer científico” às ciências exatas e biológicas, bem como às ciências derivadas de suas aplicações, tais como as engenharias, a farmácia, as ciências computacionais, etc. Minha experiência teórica e prática lidando com atividades ligadas a tais ciências entre 2002 e 2010 me permitem discutir com maior propriedade questões sobre o “fazer científico” atrelado a elas. Graduei-me no CEFET-MG em 2004 como técnico em Química e concluí o bacharelado em Química pela UFMG em 2008. Durante minha graduação, estudei e estagiei na Gonzaga University, em Spokane, Washington, EUA. De 2009 a 2010, trabalhei no CEFET-MG como técnico de laboratório.

âmbito prático, para **resolver** problemas. Obviamente que pelas próprias características inerentes às ciências exatas, biológicas e aplicadas, o **problema** geralmente é identificado anteriormente e o **conceito** é proposto a posteriori para explicar o problema. Frequentemente este conceito representa algo novo, que não foi dito anteriormente, e vários pretendentes identificarão novos problemas a partir deste conceito. Contudo, este tipo de conceito científico, criado posteriormente para explicar e justificar um problema, parece diferenciar-se da visão deleuziana de conceito, que penso ser mais pertinente às artes. Por exemplo, no capítulo anterior apresentei o modelo atômico proposto por Rutherford, aquele que divide o átomo em duas regiões, eletrosfera e núcleo. Anteriormente existiam outros modelos, os quais Rutherford suprimiu com a proposição de seu modelo, e após Rutherford o modelo da mecânica quântica prevaleceu. Sinteticamente, se o fazer filosófico deleuziano parece operar como uma repetição, o fazer científico moderno parece operar como uma corrida. Tal modalidade de conceito científico (que explica o problema) tende a aproximar-se de uma **solução**, ainda que temporária, para o problema. Se é simplesmente uma formulação teórica que analisa, explica e justifica o problema de forma concreta, parece restar pouco espaço para a abstração inerente à ideia de conceito proposta por Deleuze. Não seria leviano afirmar que o **conceito-solução**, frequentemente utilizado nas ciências exatas, biológicas e aplicadas é uma herança do pensamento determinista de que um conceito, isto é, a razão, deve explicar satisfatoriamente o funcionamento da natureza. Na Grécia Antiga, por exemplo, quando a filosofia compreendia questões que mais tarde seriam atributos da ciência – a constituição da matéria, a estrutura atômica, etc. – os conceitos criados por especulação não visavam solucionar temporariamente um problema, mas gerar pretendentes.

No século V a.C., o filósofo Demócrito, discípulo de Leucipo, ambos naturais da cidade grega de Abdera, propôs que tudo o que existia era composto pela combinação de entidades indivisíveis, às quais ele denominou de **átomos** (“a”, negação, e “tomo”, divisão), e vazio. Desta maneira, os átomos representavam:

“A absoluta realidade, *eternos e imutáveis*, que reunindo-se dão lugar à *geração* e separando-se à *corrupção*. A *alteração* qualitativa dos objetos dos sentidos são explicados então pela relação meramente geométrica dos átomos, que são, eles mesmos, despidos de qualidades. (...) Por convenção existe o doce e o amargo, por convenção há o quente e o frio, por convenção há a cor, mas na verdade há somente átomos e vazio” (ROCHA, 2006, p. 17).

Ao discutir sobre a acepção grega de átomo, particularmente a acepção de Demócrito, Gustavo Rodrigues Rocha nos informa que “os átomos ainda possuíram um significado diferente de qualquer acepção moderna, pois para os abderianos o átomo não é subentendido como substância, mas como *forma*, sendo visível apenas ao intelecto” (ROCHA, 2006, p.17). Em outras palavras, se o conceito de átomo de Demócrito está atrelado à abstração e viabiliza a identificação do problema (o das sensações, por exemplo) pelos pretendentes (muitos foram os filósofos que refletiram sobre este conceito de átomo, refutando-o ou atualizando-o, entre eles Platão, Aristóteles, Epicuro e Lucrecio), o conceito moderno de átomo parece ser uma solução concreta para os problemas de constituição e estrutura da matéria. Hoje sabemos que, segundo o modelo atômico aceito pela comunidade científica, o átomo é composto por subpartículas, e portanto ele não é a menor unidade indivisível que compõe a matéria. Porém, a indivisibilidade a que se refere Demócrito, não corresponde à impossibilidade de dividir o átomo em subpartículas, pois como nos esclareceu Rocha, o átomo de Demócrito é visível apenas pelo intelecto. Demócrito foi fortemente influenciado pelas ideias de Parmênides sobre a estrutura fundamental do ser. Para Parmênides, “o ser é e não pode não ser, o não ser não é e não pode ser de modo algum, o contrário disto, ou seja, negar o ser ou afirmar o não-ser, é a absoluta falsidade” (ROCHA, 2006, p. 14). Deste modo, o ser deve ser *ingênito* e *incompactível*, já que não pode gerar-se do não ser e nem pode corromper-se em não ser. O ser não possui passado ou futuro, é um eterno presente, imóvel e imutável. Ainda, é *indivisível* e *todo igual*, pois dividir o ser resultaria no não ser, assim como qualquer diferença também implicaria no não ser. O ser é, portanto, uma **unidade**. Logo, a unidade indivisível de Demócrito, o átomo, relaciona-se diretamente ao ser de Parmênides, pois é um conceito que refere-se a tudo que existe, ou seja, É. A indivisibilidade à que se refere Demócrito relaciona-se ao fato de ser impossível dividir o átomo sem corromper sua estrutura, o que a ciência demonstrou ser impossível até hoje.

Toda essa discussão acerca das permeabilidades entre a figura do filósofo e do cientista foram elaboradas para embasar minha opinião de que como propositor, coordenador e performador atômico do processo de criação em cadeia desenvolvido nesta pesquisa de mestrado atuei frequentemente como um cientista. Gostaria que no âmbito destes escritos (e de qualquer outros que eu vá elaborar sobre o performador atômico e os desdobramentos do processo de criação em cadeia) entenda-se que os atributos do ***cientista*** incluem não somente

a proposição de conceitos-solução, mas de forma ampliada, a artesanaria de conceitos que originam uma trama de pretendentes e problemas atrelados a tais conceitos.



Figura 22 – Fernando Barcellos em *Reatividade Atômica*.

Portanto, neste capítulo relatarei, do ponto de vista do cientista, a experiência do coletivo de performers atômicos no processo de criação em cadeia que conduziu à ação performática *Reatividade Atômica* (2011). Iniciarei relatando a escolha dos performers e descrevendo brevemente cada um. Descreverei então como foi desenvolvido o processo de criação em cadeia e finalizarei apresentando o roteiro e imagens de *Reatividade Atômica*. Novamente, gostaria de frisar que os escritos a seguir não devem ser lidos como um protocolo correto de execução do processo de criação em cadeia. Eles são simplesmente um relato da experiência vivenciada pelo coletivo de performers atômicos ao longo dos cinco meses de criação da ação performática *Reatividade Atômica*.

3.2. Sobre a escolha dos performadores atômicos

Muito antes de escolher os performadores atômicos que comporiam o coletivo que trabalharia no processo de criação em cadeia eu já havia iniciado meu trabalho solitariamente. Acredito que o trabalho do cientista é bastante solitário. Aprendi sobre a preciosidade da solidão nos laboratórios químicos. Afinal de contas, ainda que haja colegas de trabalho, chefes e orientadores, frequentemente éramos apenas eu e meu experimento. A solidão me proporcionou autonomia. Sendo assim, como cientista passei bastante tempo sozinho lapidando cada noção que comporia o processo de criação em cadeia, especialmente a noção de performador atômico.

Primeiramente veio a noção de performador atômico. Tal noção, como dito anteriormente, está fortemente ligada à minha própria experiência. Foi preciso identificar e entender os elementos que permeavam minha prática artística, bem como resgatar noções físico-químicas distantes (porém presentes) para propor tal noção: performador atômico. Porém, parecia-me condição *sine qua non* para o trabalho do performador atômico a coletividade. Ao contrário do solitário cientista, o átomo não lida bem com a solidão: o átomo precisa reagir.

Deste modo, tento elaborado as etapas do processo de criação em cadeia e definido o performador atômico como o artista que participaria dele, o próximo passo do cientista foi escolher os performadores atômicos adequados. Digo "adequados" pois havia um rol de parâmetros que eu estabeleci para a seleção:

- 1) Os performadores selecionados seriam preferencialmente estudantes;
- 2) Os performadores selecionados não seriam necessariamente estudantes de um curso de Artes;
- 3) Eu, o cientista, integraria o coletivo de performadores atômicos;
- 4) Dentre os performadores atômicos haveria (preferencial, mas não obrigatoriamente) pelo menos um representante de cada uma das seguintes áreas: artes visuais, ciências

exatas, dança, música e teatro;

- 5) Seria desejável que, nos trabalhos anteriores de cada performer atômico escolhido, a manifestação de elementos de pelo menos duas das áreas citadas no item 3 estivesse presente.

Tais pontos obviamente não foram definidos aleatoriamente. O primeiro parâmetro relaciona-se à minha crença de que geralmente estudantes são mais disponíveis para este tipo de trabalho, que envolve a experimentação de um processo de criação inédito proposto por um pesquisador também estudante. O segundo parâmetro relaciona-se à minha própria trajetória educacional, reflexo da crença de que um artista não necessariamente precisa ter-se graduado em um curso de Artes. Acredito que um artista *forma-se* não somente pela obtenção de seu diploma ou certificado, mas também ao percorrer a trajetória de criação e investigação, inclusive teórica, dos elementos que permeiam sua prática artística. O terceiro parâmetro relaciona-se à necessidade, que eu acreditava ser fundamental, de o propositor do processo de criação em cadeia estar envolvido na execução do processo⁴⁶. O quarto e o quinto parâmetros relacionam-se à ideia de que a criação do performer atômico envolveria o exercício e a articulação de diferentes saberes, não necessariamente artísticos.

Definidos os parâmetros que me auxiliaram na seleção dos performers atômicos, levantei uma série de nomes, e após alguns convites gentilmente declinados e aceites empolgados, cheguei a três nomes: Antônio Beirão, Juliana Codri e Lívia Ribeiro. A seguir, reproduzo um trecho extraído de meu caderno de anotações, registrado no dia 23 de agosto de 2011, no qual apresento as razões pelas quais escolhi estes três artistas como performers atômicos:

Juliana por ter formação no Método DeRose, conhecimentos de medicina veterinária e psicologia, disponibilidade para o trabalho com o corpo, formação em teatro, música e dança, e desejo de escrever. Lívia por ter formação em química e trabalhar em áreas que demandam sua aplicação, tais como a ciência de materiais e a geologia, concomitante a uma escrita potente e expressiva, além de interesse em diversos saberes. Antônio por ter formação em artes plásticas, trabalhar com música e se interessar pela permeabilidade entre as artes, expressa particularmente no soundpainting, manifestação artística na qual Juliana também opera (BARCELLOS, 2011).

⁴⁶ Ver Capítulo 2, item 2.4, páginas 66-68.

Encontrei cada um desses artistas em diferentes situações e momentos de minha vida. Conheci Livia Ribeiro em 2002, quando ingressamos juntos no curso técnico de química do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mais tarde fomos contemporâneos no curso de bacharelado em química da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desde 2002 Ribeiro já lia seus escritos nas rodas de violão do CEFET-MG e eu já atuava no grupo de teatro amador da mesma instituição. Já Juliana Codri me foi apresentada em uma situação completamente distinta, em 2010, pelo amigo e ator Fábio Freitas. Ambos haviam iniciado um relacionamento que mantém-se até hoje, em Nova Iorque, onde residem e estudam cinema. Nos tornamos bons amigos desde então, Codri e eu. Antônio Beirão foi quem conheci por último, quando fui convidado em 2011 por meu orientador, Prof. Dr. Marcos Hill, para proferir uma palestra sobre o artista francês Antonin Artaud na disciplina de graduação em Artes Visuais da UFMG intitulada "Artes Visuais Moderna e Contemporânea". Nessa época eu havia ingressado recentemente no programa de mestrado em artes da Escola de Belas Artes da UFMG, e Beirão procurou-me após a palestra, bastante interessado em Artaud e suas idéias.



Figura 23 – Livia Ribeiro (esquerda) e Juliana Codri em Reatividade Atômica.



Figura 24 – Antônio Beirão em Reatividade Atômica.

Não houve um desejo imediato de trabalhar com cada um desses artistas. A definição dos parâmetros para escolha dos performers atômicos aliada à existência de afinidades pessoais e artísticas entre esses artistas conduziu à formação do coletivo. Certamente o desejo individual de cada artista foi também fundamental para que todos aceitassem empreender na pesquisa proposta por mim. Outro trecho registrado em meu caderno de anotações, também datado do dia 23 de agosto de 2011, contém informações sobre os desejos e expectativas de cada artista em relação à sua participação no processo de criação em cadeia:

Juliana vê (sua participação no processo de criação em cadeia) como um projeto pessoal, por mais clichê que pareça, um processo de autoconhecimento, sempre utilizou vários saberes. Antônio se interessa pelo fazer, pelo plano da presença, pelo uso do corpo. Livia se interessa pelo que permeia os saberes (BARCELLOS, 2011).

O trecho acima foi escrito por mim a partir dos relatos de cada performer atômico

em nosso primeiro encontro. De fato as expectativas individuais apresentadas anteriormente à execução do processo de criação em cadeia iriam coincidir com alguns dos princípios de trabalho do performer atômico ao longo do processo de criação em cadeia. Acredito que a relação entre o trabalho do performer atômico e o processo de autoconhecimento apontada por Codri é pertinente. A busca por autoconhecimento, que em última instância é uma tentativa constante de reconexão com nossa própria essência perdida, é recorrente na obra de diversos artistas ao longo do século XX, a exemplo da discussão, já desenvolvida nesta dissertação, sobre a obra de Joseph Beuys. Ainda, no Capítulo 2 desta dissertação apresentei a perspectiva de que cada performer atômico possuiria uma identidade criativa, e que o processo de criação em cadeia representaria uma possibilidade de investigação desta identidade criativa através do trabalho coletivo. Também são fundamentais as colocações de Beirão acerca da presença e do trabalho corporal do performer atômico no processo de criação em cadeia. O corpo constitui materialidade fundamental deste trabalho, conforme discussão desenvolvida no Capítulo 1 desta dissertação⁴⁷. Por fim, considero bastante interessante a colocação de Ribeiro, sobre “aquilo que permeia os fazeres”. Em física, permeabilidade relaciona-se com a capacidade que as membranas de determinado corpo tem de deixarem-se penetrar por substâncias. Quanto maior a permeabilidade, mais esses corpos são penetrados por substâncias externas. Deste modo, a permeabilidade relaciona-se a um constante movimento de troca com as vizinhanças. O que Ribeiro parece nos dizer é que lhe interessa os movimentos de intercâmbio entre os diferentes saberes, princípio bastante caro ao processo de criação em cadeia.

3.3. Sobre o desenvolvimento do processo de criação em cadeia

Após a escolha dos performers atômicos, as bases para o início dos trabalhos práticos já estavam edificadas. As etapas do processo de criação em cadeia haviam sido elaboradas e o coletivo de performers atômicos estava formado.

O desenvolvimento do processo de criação em cadeia que conduziu à performance Reatividade Atômica durou cerca de 5 meses (de agosto a dezembro de 2011) durante os

⁴⁷ Acredito que a expressão "uso do corpo", utilizada por Beirão, seja imprecisa. Termos como "uso do corpo", "corpo como ferramenta", "corpo como instrumento" instauram a imagem de que o "homem" está descolado de seu corpo ao "utilizá-lo", o que remete à cisão corpo/mente, à qual não corroboro.)

quais identifico seis momentos marcantes do processo:

- 1) Questão inicial proposta aos performers atômicos: "*Qual é sua reatividade química?*";
- 2) Anti-questão proposta aos performers atômicos: "*Qual é sua não-reatividade química?*";
- 3) Introdução aos performers de um procedimento de trabalho corporal pré-expressivo;
- 4) Criação e compartilhamento das materialidades pré-expressivas coletivas;
- 5) Estruturação da performance Reatividade Atômica;
- 6) Execução da performance Reatividade Atômica.

Penso ser possível estabelecer uma relação entre as etapas do processo de criação em cadeia e os seis momentos apresentados acima, tal como apresento no quadro abaixo:

Etapa do processo de criação em cadeia	Momento marcante do processo
1. Orbitais atômicos ou átomos isolados	1. Qual é sua reatividade química? 2. Qual é sua não-reatividade química? 3. Trabalho corporal pré-expressivo
2. Interpenetrações orbitales	4. Materialidades pré-expressivas coletivas
3. Estados de transição	5. Estruturação da ação performática Reatividade Atômica
4. Orbitais moleculares ou moléculas isoladas	5. Estruturação da ação performática Reatividade Atômica
5. Nova reação química ou encontro com o espectador	6. Execução da ação performática Reatividade Atômica

Quadro 2 – Relação entre as etapas do processo de criação em cadeia e os seis momentos marcantes do processo de criação da ação performática Reatividade Atômica.

A relação entre as etapas do processo de criação em cadeia e os momentos marcantes do processo de criação de *Reatividade Atômica* conduz a reflexões interessantes sobre o desenvolvimento do processo criativo da referida performance. Desenvolverei tais reflexões nas seções seguintes.

Entretanto, antes de aprofundar-me em tais reflexões, gostaria de fazer algumas observações sobre minha condução prática do processo de criação em cadeia. Ficou claro para mim, desde o início dos trabalhos práticos, que o tempo que eu dispunha para desenvolver e investigar o processo de criação em cadeia em parceria com o coletivo de performers atômicos era bastante reduzido. Inicialmente, tal constatação despertou em mim um sentimento de desespero, que rapidamente converteu-se em frustração. Sentia-me frustrado pela impossibilidade de desenvolver a pesquisa da maneira como havia idealizado. De fato,

"tempo" seria uma variável fundamental para o desenvolvimento de uma série de ações que permeariam a realização do processo de criação em cadeia, dentre elas: 1) os artistas precisavam se familiarizar com a noção de performer atômico; 2) os artistas precisavam se familiarizar com o funcionamento do processo de criação em cadeia; e 3) o coletivo de performers atômicos precisaria permanecer trabalhando por algumas semanas, talvez meses, em cada etapa do processo, para que uma investigação mais criteriosa e profunda pudesse ser desenvolvida, e para que o material produzido em cada etapa pudesse ser qualificado. Logo entendi que a pesquisa sobre o performer atômico e o processo de criação em cadeia seria uma tarefa para além de meu mestrado, que abrangeria meu doutorado e, certamente, toda minha carreira como artista-pesquisador. Vencida a frustração, reelaborei meus objetivos de forma a torná-los mais palpáveis à minha pesquisa de mestrado e ao escasso tempo do qual dispunha, e elegi dois objetivos principais que eu gostaria de alcançar: 1) elaborar uma primeira formulação teórica para as noções envolvendo o performer atômico e o processo de criação em cadeia; e 2) realizar uma primeira experimentação do processo de criação em cadeia. Uso as expressões "primeira formulação" e "primeira experimentação" porque certamente minhas formulações teóricas e minha prática criativa relativas ao performer atômico e ao processo de criação em cadeia sofrerão modificações futuras, com o intuito de constantemente refiná-las. Sendo assim, os resultados das ações descritas nas seções a seguir desviam-se em diversos momentos das estruturas ideais propostas por mim nos capítulos 1 e 2 desta dissertação. Minha herança laboratorial das ciências exatas tranquilizou-me com relação a este fato. É importante que todo cientista tenha em mente que, em qualquer pesquisa, há o plano ideal, que nos impulsiona e renova nossas esperanças, mas há o plano real, que está sempre sujeito à ação do acaso.

3.3.1. Sobre a Etapa 1

O objetivo principal da Etapa 1 do processo de criação em cadeia seria a criação de materialidades pré-expressivas individuais por cada performer atômico. Não havia, porém, anteriormente ao início do processo de criação de *Reatividade Atômica*, uma base temática que orientasse a criação dos performers atômicos. Havia apenas uma base processual, isto é, as próprias etapas do processo de criação em cadeia. A intenção era a de que, em

determinado momento do processo, a temática a ser abordada emergisse do trabalho prático. Contudo, de maneira a propiciar aos performadores um ponto de partida para a criação, propus a eles que eles respondessem a seguinte questão inicial: *Qual é sua reatividade química?*

3.3.1.1. Qual é sua reatividade?

Tal questão, essencialmente contestada pois abarca inclusive aquilo que exclui e excessivamente ampla pois viabiliza inúmeras interpretações, foi elaborada com o intuito de conduzir os performadores atômicos a criarem materialidades pré-expressivas que exteriorizassem elementos característicos de seus procedimentos de criação e de sua identidade criativa. O formato da materialidade pré-expressiva era livre. Entretanto, a única exigência era de que envolvesse o corpo. As materialidades apresentadas variaram amplamente entre si.

Uma vez que eu era um dos performadores atômicos envolvido no processo, também deveria responder à questão proposta. A materialidade que propus foi estruturada como um roteiro de ações que eu executei na Sala 3 do Centro Cultural da UFMG, local em que os trabalhos práticos ocorreram. A seguir apresento este roteiro, transcrito de meu caderno de anotações, datado de 30 de agosto de 2011:

AÇÃO (MINHA REATIVIDADE É)

Do lado de fora da sala 03:

Um homem, calça preta, blusa preta, blazer preto, meia calça de renda na cabeça, sapatilha de ponta. Uma coroa de princesa na cabeça. Entra segurando um espelho de dois lados ao som do "Largo" da "Primavera" de Vivaldi.

Entra pela porta.

Estabelece o corredor.

Senta na cadeira e liga a luz.

Retira a meia calça e a coroa.

Lê o trecho de "Um Inimigo do Povo" em espanhol que retira de seu paletó em um cartão preto. As luzes se acendem, ele se vira, pega a prancheta, lê um problema de química e o resolve.

Exausto.

Ele se despe, vai até o balde, se banha, aprecia, mergulha e ao sair grita.

Inicia "Bolero de Ravel", executa um exercício de ritmo segurando a cadeira.

_ 2 3	_ salto
1 _ 3	1 e 2 pá
1 2 _	3 pou

Ao acabar o "Bolero" ele senta. Inicia-se "O Inverno do meu Tempo" de Cartola e

ele começa a dançar, ao final posiciona-se como os outros, diz seu nome e finaliza (BARCELLOS, 2011).

As ações que compõem este roteiro foram selecionadas por mim de forma que o conjunto de ações exteriorizasse elementos peculiares aos meus procedimentos de criação e à minha formação artística. O duplo masculino/feminino que procurei estabelecer utilizando roupas convencionalmente masculinas e adereços convencionalmente femininos aponta para questões de gênero recorrentes em minhas criações artísticas. A organização espacial que procurei estabelecer em meu roteiro e na execução das ações relaciona-se ao meu interesse por princípios de intervenção e ocupação espacial, os quais investigo ainda hoje em minha companhia (Maldita Companhia de Investigação Teatral, sediada em Belo Horizonte). "Um Inimigo do Povo", do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, foi o primeiro texto dramático que encenei, no grupo de teatro amador do CEFET-MG. O exercício de rítmica corporal que executei foi uma pequena homenagem ao trabalho do Grupo Officina Multimédia. Nele Ione de Medeiros desenvolve uma pesquisa rigorosa sobre rítmica corporal, trabalho este que tive contato ao integrar o elenco do grupo entre 2009 e 2010. Finalmente, conclui minha sequência de ações dançando, pois como declarei no Capítulo 1 desta dissertação, meu núcleo é um corpo que dança⁴⁸.

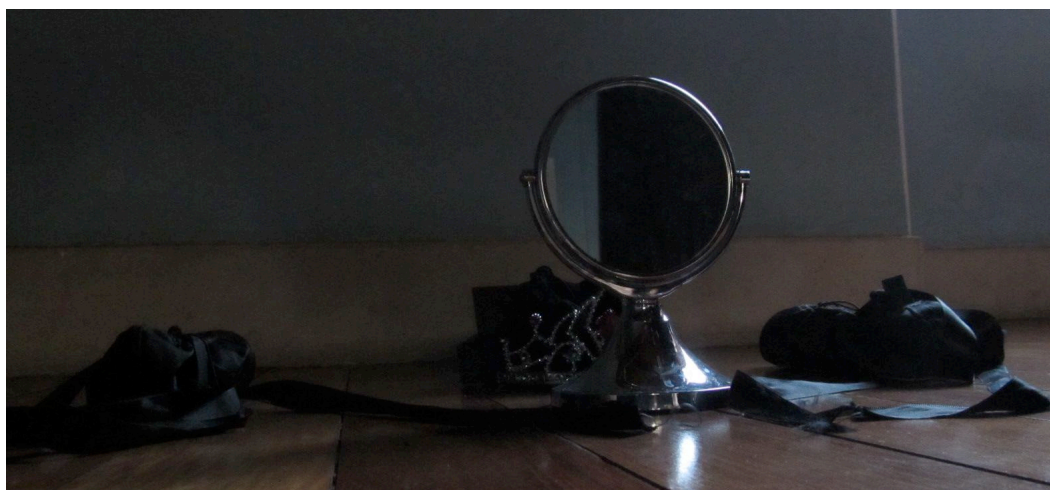


Figura 25 – Rastros finais da resposta de Fernando Barcellos à questão “qual é sua reatividade atômica?”: sapatilhas de ponta pretas, espelho, coroa de princesa e meia calça de renda (ao fundo).

⁴⁸

Ver Capítulo 1, p.50.

Enquanto minha materialidade caracterizou-se pelo intenso trabalho corporal, as demais materialidades propostas pelos performadores caracterizaram-se pelo uso maior de elementos visuais e discursivos. Beirão elaborou uma sequência de fotografias rapidamente alternadas (cada uma durava cerca de 1 segundo) que era transmitida na tela do computador. As fotografias foram coletadas da internet e mostravam diferentes situações envolvendo o corpo humano, contendo desde fotografias de lindos bebês até corpos violentamente dilacerados. Ribeiro apresentou uma explanação verbal do significado de reatividade do ponto de vista químico e como tal característica envolvia “um estado de vulnerabilidade e desconforto/a resposta a uma ação/a mudança de um estado de maior energia para outro de menor energia resultando numa maior estabilidade/entropia/mudança de ambiente/interação/aumento de área superficial” (RIBEIRO, 2011). Codri propôs uma ação na qual entrou na Sala 3 de óculos escuros e alguns livros debaixo do braço, posicionou uma cadeira no centro da sala e dispôs os livros na frente da cadeira. Os seus autores eram Clarice Lispector, William Shakespeare, DeRose⁴⁹ e Antonin Artaud. Codri despiu-se, acendeu um cigarro, sentou-se e iniciou um discurso prolixo e verborrágico sobre como detestava cigarros e leitura, tinha receio de ser chamada de "burra" por não ler frequentemente e medo de não ser bonita por ter celulites e queda de cabelo. Seu discurso englobava ainda outras questões profundamente íntimas. Ao final, Codri rasgou e queimou páginas do livro de autoria de DeRose, dizendo que rasgaria e queimaria qualquer outro - são apenas palavras - mas como eles pertenciam a uma biblioteca, fazia isto apenas com o seu pois "não acredito (Codri) em invadir espaços vitais dos outros". Para Codri, destruir as páginas de um livro do DeRose é uma ação bastante radical: ela é instrutora graduada pelo Método DeRose. É importante observar como as materialidades propostas pelos performadores ao longo de todo processo de criação em cadeia sempre tocaram em questões já radicalmente expostas em suas primeiras materialidades pré-expressivas: Beirão frequentemente propôs ações em que o movimento corporal estava fortemente relacionado à criação de imagens e ao uso de materialidades caras às artes visuais, tais como a tinta, a argila, o papel e a fotografia; Ribeiro demonstrou

⁴⁹ Luis Sérgio Álvares DeRose, fundador do Método DeRose, que segundo a página eletrônica oficial do método (metododerose.org) é “uma proposta de qualidade de vida, boas maneiras, boas relações humanas, boa cultura, boa alimentação e boa forma. Algumas das nossas ferramentas são a reeducação respiratória, a administração do stress, as técnicas orgânicas que melhoram o tônus muscular e a flexibilidade, procedimentos para o aprimoramento da descontração emocional e da concentração mental. Tudo isso, em última instância, visando à expansão da consciência e ao autoconhecimento”.

predileção pela escrita e pelos discursos explanatórios, como se necessitasse esclarecer questões; Codri sempre lançou mão do escancaramento de sua intimidade e do conflito atrelado aos duplos futilidade/relevância e superficialidade/profundidade, elementos exteriorizados através do discurso verbal.

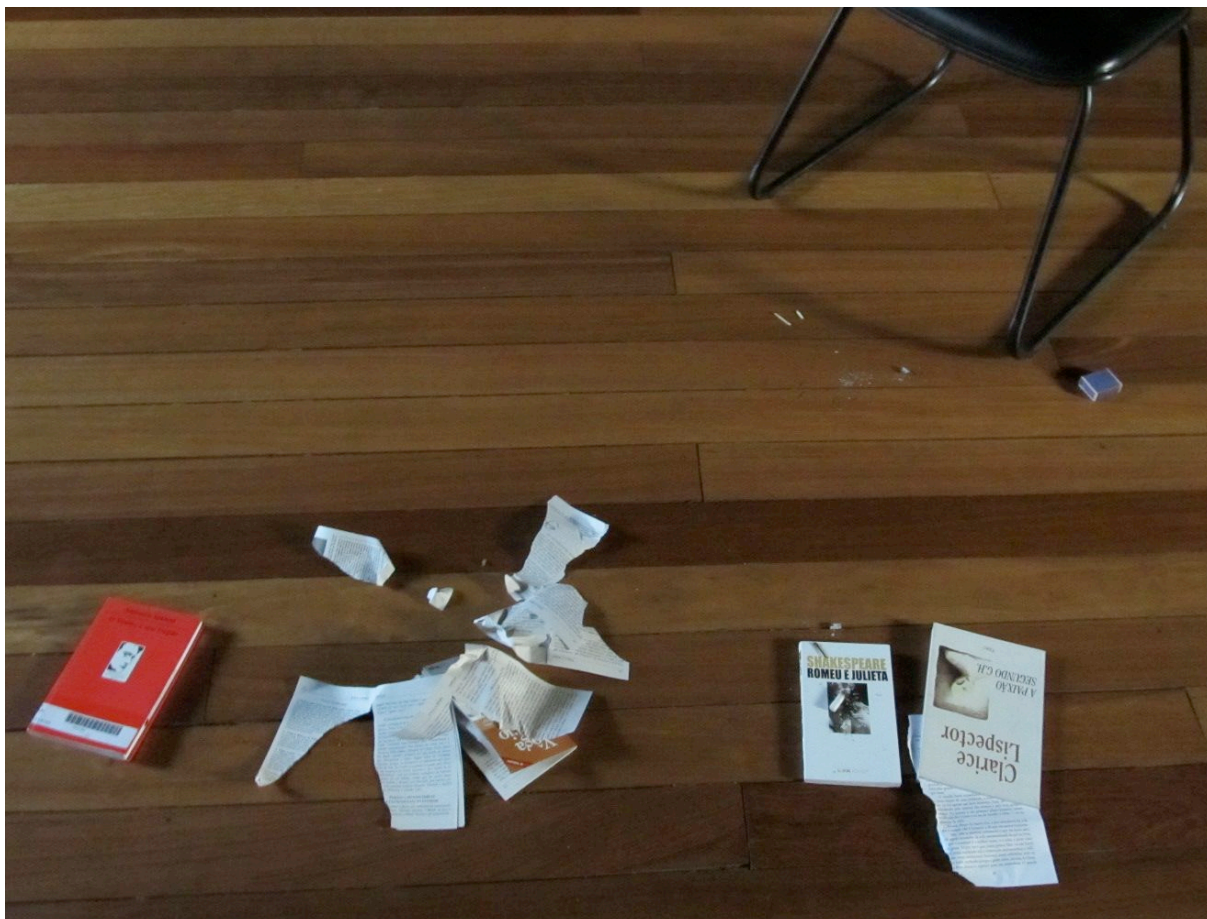


Figura 26 – Rastros finais da resposta de Juliana Codri à questão “qual é sua reatividade atômica?": cadeira preta, caixa de fósforos e fósforos usados, livros (da esquerda para a direita) de Antonin Artaud, DeRose (rasgado), Clarice Lispector.

3.3.1.2. Qual é sua não-reatividade?

Curiosamente, a questão inicial sobre reatividade gerou materialidades práticas potentes, ao passo que a questão seguinte, “*qual é sua não-reatividade química?*”, parece ter gerado no coletivo um estado de inércia geral. Apenas eu (propus uma ação em que lia lentamente, incluindo rubricas e nomes das personagens, o texto dramático Hamlet, de

William Shakespeare, para responder à questão proposta) elaborei uma ação prática. Minha resposta foi construída de maneira a mostrar em quais condições não sou reativo ou sou indisponível para a reação. Os demais performadores atômicos optaram por expor suas visões sobre a não-reatividade ou *inércia*, como utilizou Ribeiro. Segundo Ribeiro, o estado de inércia representa um estado não-reativo, e tal estado relaciona-se diretamente aos procedimentos de preparação. Para exemplificar sua ideia, Ribeiro utilizou o exemplo de um atleta que se prepara por anos para executar uma ação em minutos. Para ela a preparação conduz à não reatividade por instaurar um estado de inércia ou permanência. Nos termos de Ribeiro, extraídos de seu material de anotações, sem data definida:

A não-reatividade está relacionada com estruturação. Dar estrutura é preparar para o que vai vir. (...) A não-reatividade do corpo é o preparo físico. As pessoas são não-reativas perante as coisas que elas já passaram, já viram, já sentiram. Sim, o doce absinto e ópio dos começos. (...) A não-reatividade está relacionada com a qualidade estrutural do material. Quanto melhor for a estruturação, maior a não-reatividade. É como se o arranjo organizado dos átomos fornecesse uma inercialidade ao material. Como performadores isso se traduz em preparação. O preparo físico é uma forma de estruturar o corpo tornando-o capaz de receber o impacto sem perder a linha do movimento. (...) A não-reatividade é o contrário da reação espontânea. É o contrário da espontaneidade. São velhas respostas a uma velha situação (RIBEIRO, 2011).

Já para Codri, a não reatividade corresponde à repetição. A exemplo do que representou minha ação (a não disponibilidade para executar determinada ação) Codri afirmou ser inerte frente a situações que demandam repetição. Beirão, por sua vez, entende a não-reatividade como um estado em que todo o seu calor está contido, em contraposição à reatividade, estado em que todo seu calor é extravasado, numa curiosa sintonia com o pensamento de Beuys discutido no Capítulo 1⁵⁰.

Gostaria de sublinhar dois apontamentos que podem ser feitos a partir das materialidades geradas através da questão sobre não-reatividade. A primeira delas, é a de que todos os performadores atômicos associaram a não-reatividade a processos lentos e/ou desagradáveis. A outra é a de que todos os performadores atômicos compartilharam da ideia de que a não-reatividade não implica em ausência de reação, mas em um caminho através do qual a reação é desfavorável. Ler lentamente um texto de Shakespeare, preparar-se, repetir e conter-se são exemplos de reações, porém desfavoráveis quando envolvem o referido coletivo

⁵⁰ Ver Capítulo 1, pg. 40-45.

de performers atômicos.

As atividades desenvolvidas nos dois primeiros momentos do processo de criação de Reatividade Atômica relatados anteriormente conduziram-me a algumas “conclusões parciais” com relação ao processo de criação em cadeia que estava sendo desenvolvido. A seguir, transcrevo de meu caderno de anotações tais conclusões parciais, datadas do dia 07 de setembro de 2011:

Sobre a condução do processo de criação em cadeia:

- 1) Até então trabalhamos na Etapa 1, em que os performers criam materialidades pré-expressivas individualmente.
- 2) Já surgiram alguns princípios de trabalho:
 - O trabalho do performer atômico dá-se no corpo e pelo corpo;
 - O coletivo de performers atômicos corresponde a uma rede de corpos em compartilhamento;
 - A reatividade é um parâmetro relativo, ou seja, a reação ocorre sobre determinadas condições;
- 3) A criação deve ser livre, sem imposições na Etapa 1;
- 4) Há o risco de nossos devaneios pulverizarem o processo;
- 5) Para que isso não ocorra, deverá haver um rigidez na execução das etapas do processo de criação em cadeia;
- 6) Em outubro desenvolveremos a Etapa 2;
- 7) Em novembro desenvolveremos a Etapa 3 (BARCELLOS, 2011).

Os princípios de trabalho levantados no item 2 da transcrição anterior corroboram com alguns dos princípios de trabalho do performer atômico no processo de criação em cadeia já discutidos nos capítulos 1 e 2 desta dissertação, dentre eles a importância fundamental do corpo no trabalho do performer atômico e a relação de compartilhamento entre performers atômicos. Entretanto, um princípio de trabalho em particular emergiu do trabalho prático e não de formulações elaboradas anteriormente por mim. A noção de que a reatividade é um parâmetro relativo surgiu do trabalho prático dos performers nos dois primeiros momentos da Etapa 1, respondendo às questões sobre reatividade e não-reatividade. Tal noção de relatividade das reações atribui um frescor à estrutura do processo de criação em cadeia uma vez que, ainda que a base conceitual de cada etapa possa manter-se inalterada caso o processo de criação em cadeia seja investigado futuramente, o encontro entre o

coletivo de performadores atômicos é completamente novo e as reações ocorrerão de maneira completamente diferente. Isto significa dizer que os resultados obtidos do trabalho prático podem eventualmente resultar em alterações na base teórica do processo de criação em cadeia, evidenciando a importância de uma das características metodológicas da pesquisa deste processo, que é a ressonância entre teoria e prática.

Nos itens 4 e 5 da transcrição anterior, demonstrei uma certa preocupação com o alto grau de liberdade experimentado na Etapa 1, o que poderia conduzir, a exemplo de certos grupos seguidores do processo de criação coletiva, a uma resultante flácida e adiposa, e colocando em risco a clareza e a precisão do discurso projetado, apropriando-me das palavras de Antônio Araújo⁵¹. De fato, minha preocupação maior era com relação a uma tendência, apresentada particularmente por Beirão e Ribeiro, de discutirem certas questões à exaustão ao invés de transformá-la em ações construídas no e pelo corpo, compondo assim suas materialidades. Ainda no dia 07 de setembro de 2013 registrei em meu caderno de anotações que “há uma necessidade, principalmente por parte da Livia e do Antônio, de 'resolverem pelo discurso'. A partir do próximo encontro, vou começar a trabalhar o corpo com o coletivo” (BARCELLOS, 2011). E foi exatamente o que fiz, através de um procedimento apresentado na seção seguinte.

3.3.1.3. Trabalho corporal pré-expressivo

Acredito que o motivo pelo qual Beirão e Codri apresentavam essa predileção pelo discurso é bastante evidente: sua formação anterior. Se o performador atômico apresenta procedimentos particulares de criação graças à sua identidade criativa individual, é natural que tais procedimentos sejam fortemente influenciados pelos processos de formação educacional de cada um. Minha visão particular sobre o núcleo de Beirão é a de que ele seria um "corpo que devaneia". Já sobre o núcleo de Ribeiro eu diria que ela seria um "corpo que escreve". Tanto a formação de Beirão quanto a de Ribeiro sempre envolveram bastante leitura conforme relato dos próprios performadores. Em minhas anotações do dia 18 de janeiro de 2012, dia em que o coletivo de performadores reuniu-se para “fazer um balanço” do processo de criação e da resultante alcançada (*Reatividade Atômica* foi realizada no dia 03 de

⁵¹ Ver seção 2.2 do Capítulo 2.

dezembro de 2011), descrevi Beirão como “bastante culto” e Ribeiro como “estudiosa, sua pincelada é um banho de tinta”, referindo-me ao fato de que qualquer pequena explanação de Ribeiro trazia uma carga pesada de informações e reflexões. Além disso, nenhum dos dois havia experimentado um processo criativo em que o corpo era matéria privilegiada e fundante, ao contrário de Codri e eu, artistas que estiveram envolvidos anteriormente em processos criativos intensamente corporais. Com o intuito de “abrir as portas” para que os corpos de Beirão e Ribeiro adentrassem definitivamente o processo, propus um atividade que intitulei de “trabalho com os elementos”. A seguir, transcrevo de meu caderno de anotações o primeiro roteiro que construí para este trabalho, datado do dia 13 de setembro de 2011:

- 1) Ao chegar, todos deitados.
- 2) Corpo pesado.
- 3) Anaxímenes: o “ar” expandido torna-se “fogo” e condensado torna-se gradativamente “água”, “terra” e “pedra”.
- 4) Trabalho a partir da coluna.
- 5) Entre o umbigo e o sexo – núcleo, centro de radiação energética.
- 6) “Pedra” (chão) → “terra” → “água” → “ar” (de pé) → “fogo” → “carne”
- 7) Roda
 - Discurso → solução → âmbito individual
 - Corpo → problematização → exercício de liberdade
 - Questões reverberarem na açãoCompromisso ético (BARCELLOS, 2011).

Eu conduzi o trabalho, enquanto os três outros performers o desenvolveram praticamente. O trabalho consistiu basicamente em, mantendo-se de olhos fechados, escutar e deixar-se influenciar livremente pelas imagens construídas verbalmente pelo condutor, permitindo que tais imagens gerem modificações diversas nos movimentos corporais. Neste trabalho conciliei uma imagem contemporânea da constituição da matéria, a do átomo moderno (núcleo e eletrosfera), com uma imagem antiga da constituição da matéria, proposta pelo filósofo jônico Anaxímenes, que viveu na Grécia do século V a.C. Os jônicos, orientados pela indagação cosmológica de origem da *physis*, ou natureza, acreditavam que esta era composta de *arché*, ou princípio, e este princípio constituía a origem e fim último de todas as coisas (ROCHA, 2006). Optei por trabalhar com Anaxímenes pois ele acreditava que o

princípio era o ar, que expandido tornava-se fogo e condensado tornava-se, gradativamente, água, pedra e terra. A perspectiva de transformação e interconversão proposta por Anaxímenes parecia-me condizente com os princípios de trabalho do processo de criação em cadeia. Eu poderia, obviamente, trabalhar com a ideia de transformação a partir dos elementos modernos (aqueles contidos na Tabela Periódica de Elementos), pesquisa na qual invisto atualmente. Entretanto, acreditava serem os cinco elementos antigos mais maleáveis e viáveis no âmbito de um trabalho introdutório do que os mais de duzentos elementos modernos. Além disso, entendi que o estabelecimento de associações entre imagem e corpo seria mais imediato com os cinco elementos do que com os elementos modernos.

A condução do trabalho foi desenvolvida seguindo o seguinte roteiro de instruções feitas pelo condutor aos performadores atômicos envolvidos:

1. Você é um performador atômico;
2. Como tal, sua trabalho dá-se no e pelo corpo;
3. Na sua região pélvica, localiza-se seu NÚCLEO, centro radiador de energia;
4. Todo o resto do corpo constitui sua ELETROSFERA;
5. A energia flui para a eletrosfera pela coluna e a partir daí nasce o movimento;
6. A coluna varia sua “elementariedade” entre pedra, terra, água, ar e fogo;
7. Após a elementariedade do fogo, a coluna volta a ser de carne e osso (BARCELLOS, 2011).

Tal roteiro foi transcrito de meu caderno de anotações e é datado do dia 27 de setembro de 2011. É importante observar que, se nos capítulos 1 e 2 utilizei a noção de núcleo e eletrosfera de forma a elaborar uma base teórica conceitual para o performador atômico e o processo de criação em cadeia, no trabalho com os elementos utilizei tais noções para promover a aproximação entre o corpo dos performadores e sua condição atômica. O efeito de cada imagem sobre o corpo foi diverso e cada performador atômico demonstrou-se mais confortável ou desconfortável em diferentes imagens. No quadro abaixo, elaborado a partir das minhas anotações do dia 13 de setembro de 2011, apresento relações entre os elementos e as imagens a eles atreladas, além dos efeitos observados nos corpos dos performadores *especificamente para o trabalho daquele dia*.

Elemento	Imagens e efeitos corporais observados nos performadores atômicos
Pedra	<p>Coluna pedra</p> <p>Rocha</p> <p>Montanha</p> <p>Duro</p> <p>Grande esforço para mover um dedo</p> <p>Torções</p> <p>Contrações</p> <p>Musculatura enrijecida</p> <p>Expressão facial contraída</p> <p>Dificuldade de movimentação pelo espaço</p>
Terra	<p>Coluna terra</p> <p>Terra molhada</p> <p>Terra vermelha</p> <p>Terra preta</p> <p>Terra seca</p> <p>Pastoso</p> <p>Mole</p> <p>Maior maleabilidade do corpo</p>
Água	<p>Coluna água</p> <p>Grande maleabilidade do corpo</p> <p>Articulação</p> <p>Ondulações</p> <p>Suspensões</p> <p>Torções</p> <p>Saltos</p> <p>Choques</p> <p>Grande movimentação pelo espaço</p>

Quadro 3- Relação entre os elementos pedra, terra e água e as imagens e efeitos corporais observados nos performadores atômicos no trabalho do dia 13 de setembro de 2011. Os performadores atômicos exauriram-se antes de conseguirem converter-se em coluna ar e coluna fogo.

No trabalho com as imagens “pedra” e “terra” percebi uma gradativa evolução de Beirão e Ribeiro na percepção do trabalho de irradiação energética tendo como núcleo irradiador a região pélvica, resultando na movimentação a partir da coluna. Codri respondeu praticamente de forma imediata a esse trabalho, porém demonstrou receio em entregar-se profundamente. Observei ainda que tais imagens proporcionaram um alto grau de segurança aos performers atômicos, pois se relacionam diretamente com a firmeza do chão. Outra observação interessante foi o surgimento de sonoridades na forma de gemidos, cantos e suspiros concomitantes à movimentação dos performers. Em seguida, conduzi o trabalho com a água de maneira que a intensidade da imagem variasse conforme a seguinte sequência:

RIACHO → RIO → CHUVA → TEMPESTADE → TORMENTA → TSUNAMI

A movimentação dos performers em “tsunami” foi bastante maior e mais intensa do que em “riacho”. A partir de “tsunami” a maior dificuldade enfrentada pelos performers foi abandonar a imagem de destruição, a qual havia contaminado seus corpos, para construir uma nova imagem de “brisa” e deixá-la contaminar seu corpo. Nesse momento, Ribeiro não conseguiu abandonar a imagem de destruição que havia construído através de “tsunami”, Beirão manteve-se em “tsunami” movimentando-se descontroladamente pela sala e Codri abandonou o trabalho por ter alcançado a exaustão física. Em seguida, entendi ser pertinente finalizar o trabalho sem desenvolver as imagens “ar” e “fogo”, pois acreditava que os outros performers também estariam exaustos.

O trabalho com os elementos foi transformador para os performers conforme seus próprios relatos, particularmente os de Ribeiro, datados de 27 de setembro de 2011, extraídos de seu material de anotações:

É preciso ter mais consciência dos movimentos. Na premissa de que o movimento nasce da cintura. Às vezes durante a formação das imagens esquecemos disso e o trabalho torna-se periférico. (...) O Fernando disse uma coisa deveras legal sobre como o corpo continua o movimento quando sustentado por uma imagem! Às vezes a vontade não sustenta, mas a imagem sim (RIBEIRO, 2011).

O trabalho dos elementos foi realizado outra vez por nós, no dia 27 de setembro de 2011, uma ação que hoje considero ter sido desnecessária. O primeiro trabalho, realizado no dia 13 de setembro de 2011, foi transformador para todos os performers, inclusive para

nossa relação de trabalho coletiva, que tornou-se mais íntima, colaborativa e generosa. Ao realizar o trabalho novamente Codri optou por filmá-lo ao invés de desenvolvê-lo praticamente e eu, além de conduzir o trabalho de maneira mais interventiva, reproduzi uma seleção de músicas que havia selecionado para cada elemento. A excessiva inserção destes elementos novos atrapalhou bastante a concentração dos performers no princípio essencial do trabalho, isto é, a relação entre imagem e corpo, conforme relato dos próprios performers. Ainda assim, o trabalho com os elementos reverberou nas materialidades coletivas propostas nas etapas seguintes, nas quais o trabalho no e pelo corpo destacou-se.

3.3.2. Sobre a Etapa 2

Após a criação das materialidades propostas para responder às questões sobre reatividade e não-reatividade e o trabalho com os elementos, entendemos ser o momento de encerrar a Etapa 1 do processo de criação em cadeia e iniciar a criação das materialidades pré-expressivas coletivas, tônica da Etapa 2. Cada performer propôs então materialidades pré-expressivas que envolvessem de alguma maneira os outros performers atômicos. Após o compartilhamento de cada materialidade os performers discutiram sobre o que havia sido apresentado. Tais materialidades foram fortemente influenciadas pelas materialidades individuais propostas pelos performers na Etapa 1. O trabalho com os elementos foi também determinante para a criação de materialidades coletivas em que o trabalho no e pelo corpo estivesse presente de forma radical. Ainda, nesta etapa do trabalho surgiram, a partir das materialidades coletivas propostas pelos performers, os pontos de partida temáticos para as ações que seriam desenvolvidas em *Reatividade Atômica*.

Primeiramente falarei de minha materialidade. Propus uma ação que foi realizada no banheiro masculino da área externa do Centro Cultural da UFMG. Inicialmente os outros três performers atômicos estavam do lado de fora do banheiro. Em um determinado momento eles entravam e me encontravam sentado em um banco em frente aos mictórios usando um vestido longo verde, luvas de borracha verdes e uma máscara de gás sobre um pano preto que cobria meu rosto. Havia ainda um espelho em minhas mãos através do qual eu parecia me admirar. Ao meu lado, uma mesa com vidrarias de laboratório químico iluminadas por uma lâmpada de emergência. Nessas vidrarias ocorria, concomitantemente à minha ação, uma

análise química denominada titulação, baseada em uma reação química intitulada "ácido-base". Tal análise é utilizada para determinar teores de certas substâncias ácidas ou básicas presentes em algumas amostras laboratoriais. Inicialmente todos os líquidos envolvidos na reação são incolores e ao final da reação um dos líquidos torna-se rosa, indicando o final da análise. Minha ação coincidia com o tempo da reação: quando a análise terminasse, terminaria a sequência de movimentos que compunha minha ação. Tal sincronia demandou uma preparação prévia, uma vez que eu deveria conhecer o tempo de duração da reação para que pudesse improvisar uma sequência de movimentos que tivesse aproximadamente tal duração. A participação dos outros três performers era de observação e registro fotográfico, executado por Ribeiro e Codri.

Nas discussões coletivas sobre minha materialidade, surgiram apontamentos interessantes. Identificamos o reaparecimento de elementos estruturais e de linguagem já propostos por mim na resposta à questão sobre reatividade, tais como estratégias de ocupação de espaços, princípios de instalação e a utilização de elementos de diversas linguagens artísticas (video, dança e artes plásticas). Além disso, observamos que certos apontamentos temáticos são também recorrentes, particularmente a androgenia e o homoerotismo. Uma percepção geral sobre minha materialidade foi a de que ela deveria envolver os outros performers de maneira mais clara, definindo qual a função de cada um na ação. Além disso, Codri sugeriu que minha ação sofresse um processo de "humanização", de forma a aproximá-la do espectador e clarear o discurso projetado por ela.



Figura 27 – Fernando Barcellos em frente aos mictórios.



Figura 28 – Espelho sobre banco e mictórios do banheiro masculino da área externa do CCUFMG.



Figura 30 – Fernando Barcellos dançando.



Figura 29 – Titulação ácido-base. Uma torneira deixa cair base sobre o ácido contido no béquer (com o líquido rosa). Ao fundo uma lâmpada de emergência ligada.

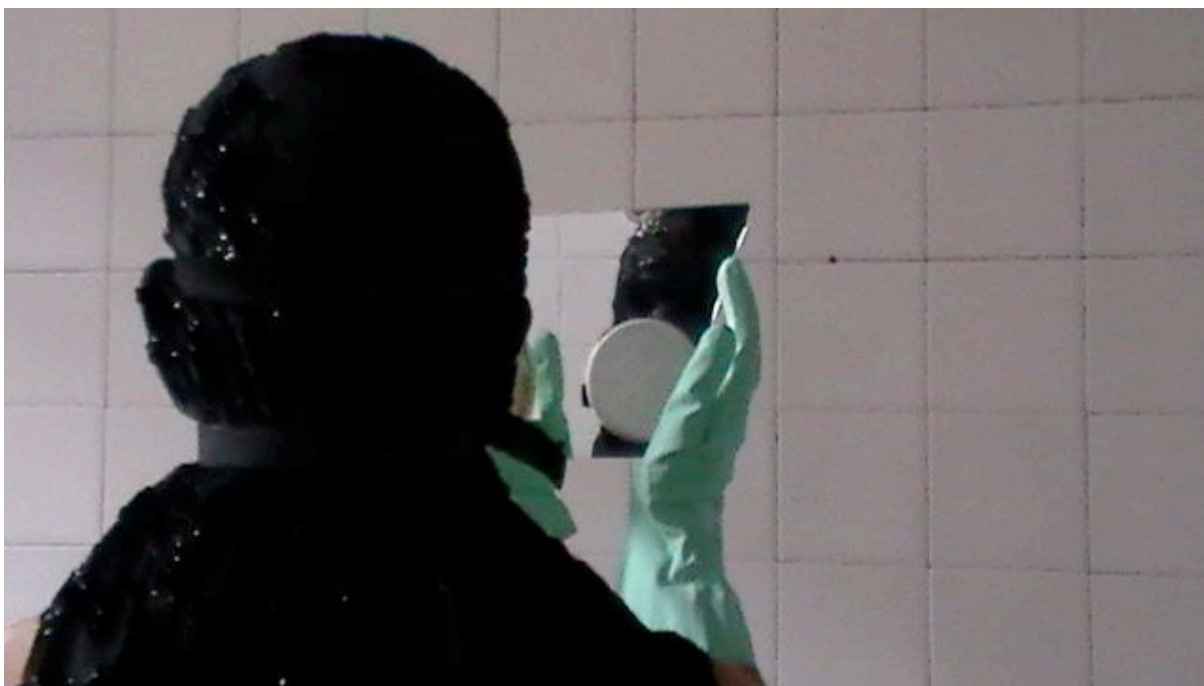


Figura 31 – Ao final de sua ação, Fernando Barcellos retorna à sua posição inicial.

A materialidade proposta por Ribeiro consistia de dois momentos. Primeiramente ela dançou intensamente ao som da canção "Caçada", de Chico Buarque, cantada por Bebel Gilberto. Ao final de sua dança ajoelhou-se, acendeu uma vela, e leu o seguinte texto, de sua autoria:

Ei, gatinha, vem aqui. Ei, vem aqui, gatinha, não fique com medo... Não tenha esses olhos tão escuros. Eu gosto dos seus olhos claros, abertos e cheios de verdade. Não te abandone à escuridão. O amor é que é infinito. Os relacionamentos começam, acabam e recomeçam. Eu quero que você se lembre que o amor é infinito. O nosso relacionamento começou e acabou; o amor que vai durar pra sempre, se transformando muitas vezes no amor que outras pessoas vão sentir por você. Porque é como eu disse, o amor é que é infinito. Existem vários lugares escuros onde você pode ir, existem inúmeras ruas escuras pelas quais você pode caminhar. É, eu sei, gatinha, existem inúmeras ruas escuras pelas quais você caminha. Mas eu não queria te ver assim. Eu queria te ver ciente de que existem muitos lugares escuros no mundo, mas também existe muita luz. E não existe um sem o outro. E existe o caminho do meio gatinha. Você não precisa se abandonar nesse lugar de coração partido. Eu te disse, gatinha, eu disse.

Você deve ser inteira, esse é que é o meu ponto. Sem exagerar nem excluir nada que é teu. Que é você. E agora, justamente agora, você está excluindo tudo que há de bom e brilhante em ti. E não deve. Olha o teu corpo, gatinha, o teu corpo objeto, teu corpo coisa. Teu corpo tem uma memória. Quando a tua memória surreal, irreal, matinal falhar, entrega-te a teu corpo. Ele vai te lembrar como é correr por ai de manhã. Ele vai te lembrar como é regar a horta. Teu corpo não esqueceu de nada disso. Ele vai te levar pelos caminhos iluminados que costumava percorrer. Mesmo

que a tua memória agora só te lembre das obscuridades da vida, o teu corpinho vai te lembrar de como era caminhar por ai repleta de certeza de receber o querer bem de alguém. Completa. Por isso, gatinha, não fique pensando em todos os amores que você perdeu, mas pense em todos os amores que você teve. Em todos que você conquistou. Porque tudo começa, termina e recomeça. Percebe, gatinha, que há mais começo do que fim? (RIBEIRO, 2011).

O trabalho de Ribeiro surpreendeu a todos os outros performers por apresentar uma proposta que envolvia o trabalho corporal de maneira tão intensa associado ao texto literário, completamente diferente de suas materialidades anteriores. Ainda que a materialidade de Ribeiro necessitasse de ser qualificada em termos plásticos e visuais, havia uma potência que advinha do corpo e do texto. Uma observação geral sobre a materialidade de Ribeiro foi a de que ela envolvia os outros performers apenas de forma contemplativa, em contraste a uma das características essenciais da Etapa 2 de criação de materialidades coletivas.

Beirão, por sua vez, propôs uma materialidade que aliou movimento corporal à pintura. Estendeu um papel branco de aproximadamente 1m² de superfície e ofereceu aos performers materiais como pincéis, tinta, cola, linha de costura, giz de cera e lápis. Então, orientou os performers a criarem imagens neste papel com suas mãos e pés, sem saírem do limite estabelecido pelas bordas do papel. Beirão era responsável por orientar o trabalho dos performers, como se ele fosse um cientista que manipulasse seus reagentes. Tal ação resultou em uma imagem criada coletivamente.

Um consenso geral sobre a materialidade coletiva de Beirão foi a de que a ação seria ainda mais potente se a área superficial do papel fosse maior e se os performers tivessem a liberdade de pintar com seus corpos, dançando sobre o papel. Eu sugeri ainda que Beirão definisse claramente quais instruções ele daria aos performers, de maneira que ele alcançasse o status que denominei de *pintor-ditador*, noção que me pareceu pertinente à sua materialidade.

A última materialidade coletiva compartilhada foi a de Codri. Em seu trabalho Codri construiu uma ação que utilizava como principal matéria-prima o lixo produzido em sua casa. Enquanto aguardávamos do lado de fora da Sala 3, Codri dispôs no chão alguns de seus pertences, tais como itens de maquiagem e fotos, e um computador que reproduzia um vídeo no qual ela cantava em um *pocket-show*. Codri vestia um vestido longo preto e elegante, como se estivesse vestida para um festa. Então, após apresentar-se através do pequeno universo

construído a partir de seus pertences, Codri trouxe vários sacos de lixo pretos e anunciou que abriria o lixo de sua casa e falaria sobre ele. Iniciou então uma explanação verborrágica sobre os diversos itens que compunham seu lixo. Gradativamente, a explanação transformou-se em um debate e os demais performadores começaram a discutir sobre questões relativas ao consumo desenfreado de nossa sociedade e à responsabilidade sobre o lixo produzido.

Sobre o trabalho de Codri, sugerimos que ela estruturasse previamente um roteiro para sua explanação, em que ela definisse pontos-chave a serem abordados. Desta forma ela disporia de uma linha que conduzisse sua ação, ainda que o acaso influenciasse de forma determinante sua materialidade (Codri abria os sacos de lixo sem conhecer seu conteúdo e improvisava uma explanação sobre o item que pegasse, ao acaso, naquele momento). Ainda, estabeleci uma relação entre o trabalho de Codri e uma radiografia, como se a imagem construída por aquele rol de embalagens dispostos na sala revelasse o que estava por trás do lixo produzido por ela e sua família.

As materialidades elaboradas nesta etapa serviram de base para o trabalho das etapas seguintes, em que as materialidades coletivas foram qualificadas, roteirizadas e a performance *Reatividade Atômica* foi estruturada para ser compartilhada com o espectador na etapa final do processo de criação em cadeia.

3.3.3. Sobre as Etapas 3, 4 e 5

Após as perguntas iniciais, o trabalho com os elementos e as primeiras materialidades coletivas, o coletivo de performadores atômicos entendeu que já dispunha de materialidades suficientes para elaborar os roteiros de performances (Etapa 3) e qualificá-lo gerando assim o produto final (Etapa 4).

Inicialmente, a partir dos apontamentos coletivos, cada performador trabalhou sobre sua materialidade com o intuito de qualificar seu material. Tal trabalho resultou em mudanças significativas nas materialidades, as quais descrevo a seguir.

Orientado pelas indicações de meus colegas performadores procurei lapidar meu material de forma que eu clareasse o discurso projetado e tornasse minha materialidade mais “humana”, sensível ao espectador. Optei por roteirizá-la da seguinte maneira:

ROTEIRO DE PERFORMAÇÕES DE FERNANDO BARCELLOS:

- 1) Figura andrógena sentada sobre um banco, usando um vestido longo vermelho, luvas de borracha pretas e uma máscara de gás sobre uma renda preta que cobria seu rosto;
- 2) Epílogo:
 - Um áudio contendo minha auto-apresentação⁵² é reproduzido;
 - Sentado, executo uma sequência de movimentos concomitantemente ao áudio;
- 3) A canção “Acontecimentos”, de Marina Lima, é reproduzida, e inicio uma espécie de *strip-tease*, no qual retiro minha máscara e venda, e permaneço de vestido e luvas;
- 4) Explico o motivo de minha ação: “naquela noite compartilharia minha decadência com os presentes”;
- 5) Mostro uma mesa com petiscos e bebidas, dos quais os presentes podem servir-se à vontade. Os demais performers auxiliam os presentes a servirem-se;
- 6) Explico que há guardanapos nos quais os presentes podem escrever um número de 1 a 10, e para cada número escrito, cantarei uma canção no karaokê;
- 7) Canto três músicas, de forma bastante ridícula, interrompo a ação e retiro minhas luvas e vestido;
- 8) A canção “Imitação da Vida”, um samba de Batatinha, é reproduzida, e improviso movimentos de dança ao som da canção;
- 9) Em determinado momento da canção, um dos performers me interrompe, me abraça e me dá um tapa na cara;
- 10) A canção é silenciada e a ação termina.

⁵² Ver p. 2 da Introdução.

Decidi estruturá-la desta maneira pois assim definiria um objetivo para minha ação (compartilhar com os presentes minha decadência) e estabeleceria uma relação direta com o espectador, uma vez que cantaria para eles, dançaria para eles, serviria bebida e comida para eles e eles ainda seriam responsáveis por escolher as músicas que eu cantaria. Ainda, incluiria definitivamente os demais performers atômicos em minha ação, uma vez que Beirão ficaria responsável por operar o equipamento de som, Codri cantaria comigo e Ribeiro serviria os presentes e interromperia minha ação com o abraço e o tapa.

Já a materialidade de Beirão sofreu uma expansão espacial significativa. Se sua materialidade coletiva inicial era desenvolvida em um papel de 1 m² que todos os performers atômicos ocupavam simultaneamente, sua ação roteirizada seria desenvolvida em um papel de cerca de 4m² que seria ocupado apenas por Codri e eu. Assim descrevo o roteiro estabelecido por Beirão para sua ação:

ROTEIRO DE PERFORMAÇÕES DE ANTÔNIO BEIRÃO:

- 1) Barcellos senta no centro de uma folha de papel de cerca de 4m², vestindo apenas uma cueca preta;
- 2) Beirão venda os olhos de Barcellos;
- 3) A música “Anedota de aula de dança”, composta por Beirão para este trabalho, é reproduzida;
- 4) Beirão venda seus olhos e permanece assim ao longo de toda a ação, apenas ordenando aleatoriamente que fossem executados os passos de ballet clássico *plié*, *coupé* e *releve*;
- 5) Após o início da música e dos comandos de Beirão, Barcellos dança improvisadamente;
- 6) Enquanto Barcellos dança e Beirão comanda, Codri joga tinta sobre seu corpo;

- 7) Enquanto Barcellos dança, Beirão comanda e Codri joga tinta, Ribeiro narra verbalmente e registra toda a ação por escrito em um pequeno caderno.
- 8) A ação termina quando a música termina.

Através do roteiro acima, Beirão definiu funções específicas para cada um dos performers atômicos, assumiu sua posição de pintor-ditador e expandiu espacialmente sua ação, potencializando-a. É curioso observar que dentre todas as ações propostas pelos performers, a de Beirão é a única que não apresenta “temas”, mas objetivos. Seu principal objetivo parece ser experimentar linguagens artísticas e suas zonas de permeabilidade.

A materialidade de Codri, por sua vez, praticamente não sofreu mudanças. Ela manteve a ação de falar sobre o próprio lixo, mas sugeriu que ao final de sua ação os demais performers também falassem sobre o lixo de suas casas, todos ao mesmo tempo. Assim descrevo o breve roteiro da ação de Codri:

ROTEIRO DE PERFORMAÇÕES DE JULIANA CODRI:

- 1) Codri apresenta-se e explica sua ação: falará sobre seu lixo;
- 2) Codri traz sacos de lixo pretos, os abre, joga seu conteúdo no chão e discute sobre os itens presentes em seu lixo, norteados pelo problema de responsabilidade do lixo produzido;
- 3) Ao final de sua ação, todos os performers falam para os espectadores sobre o lixo produzido em suas casas.

Finalmente, as materialidades de Ribeiro foram as que sofreram maiores mudanças. Ela havia proposto duas materialidades coletivas iniciais, uma em que dançava e lia um texto, e outra em que montou uma mesa com pães e vinho, à qual sentamos para conversar sobre a chegada de uma nova era. A ação final de Ribeiro parece ter sido mais fortemente

influenciada pela materialidade da mesa e suas reflexões sobre o tempo, conforme nos mostra o seu roteiro:

ROTEIRO DE PERFORMAÇÕES DE LÍVIA RIBEIRO:

- 1) Ribeiro está sentada, misturando uma massa de pão com suas mãos;
- 2) Um áudio com a voz *in off* de Ribeiro lendo um texto de sua autoria sobre o tempo é reproduzido;
- 3) Ribeiro continua misturando a massa de pão;
- 4) Em um determinado momento Ribeiro para de misturar o pão, retira uma pequena esfera de massa e coloca em um copo d'água que está ao seu lado;
- 5) Ribeiro explica sua ação anterior: sua mãe a havia ensinado que quando a esfera boiasse, a massa estaria pronta para ir ao forno. Lívia levanta e sai.
- 6) Codri levanta-se comendo uma ameixa. Quando termina a ameixa, Codri dirige-se a um vaso com terra, e planta a semente da ameixa.
- 7) Ribeiro traz uma maçã e a entrega a Codri;
- 8) Codri come a maçã e planta suas sementes em um vaso com terra;
- 9) Ribeiro traz um pedaço de melancia e o entrega a Codri;
- 10) Codri come o pedaço de melancia e Ribeiro planta suas sementes;
- 11) Ribeiro traz um abacaxi e o entrega a Codri;
- 12) Codri planta o abacaxi;
- 13) Codri e Ribeiro pedem moedas de 1 real para os espectadores;

14) Codri e Ribeiro plantam as moedas.

Os roteiros de performances dos quatro performers estavam prontos em novembro de 2011. Finalizada a Etapa 3, faltava então gerar o roteiro final de performance, isto é, o roteiro da performance a ser apresentada em dezembro de 2011, consolidando a Etapa 4. Inicialmente definimos uma ordem de execução para as performances: Ribeiro, Barcellos, Codri e Beirão. Então, seria necessário definir como iniciaria e como terminaria a performance, e ainda estruturar os “entreatos”, isto é, os momentos entre as performances propostas por cada um. A essa altura já sabíamos onde a performance ocorreria. Propus o espaço do grupo Teatro 171, no Horto, em Belo Horizonte, para sua realização, por motivos que envolviam agenda, acessibilidade financeira e adequação do trabalho ao espaço. Como o espaço do Teatro 171 assemelha-se a um bar, decidimos iniciar a ação performática abrindo as portas do espaço para o espectador, que encontraria todos os performers em suas devidas localizações. Quanto ao final, uma vez que a ação de Beirão ocasionaria em uma maior sujeira do espaço, decidimos executá-la por último e finalizar a performance limpando o espaço com vassouras, água e sabão, como se expulsássemos o espectador dali. Quanto aos entreatos, decidimos que cada performer possuiria um epílogo (a exemplo daquele presente em meu roteiro de performances) em que um áudio com a voz *in off* de cada um faria sua auto-apresentação⁵³. Por fim, definimos como seria batizada a performance. Uma vez que o roteiro final ao qual chegamos havia sido criado a partir de um processo de reação entre performers atômicos de diferentes propriedades elementares decidimos chamá-la de **Reatividade Atômica**. Sendo assim, apresento a seguir o roteiro final de Reatividade Atômica, realizada em 3 de dezembro de 2011, completando assim o processo de criação em cadeia.

⁵³ Apenas antes da auto-apresentação de Codri há uma intervenção de Ribeiro, a pedido de Codri, falando sobre armazenamento de rejeitos radioativos.

REATIVIDADE ATÔMICA

- Roteiro final -

- 1) Espectadores do lado de fora do Teatro 171. Portas fechadas;
- 2) Portas se abrem. Performadores em seus devidos lugares;
- 3) Espectadores sentam-se;
- 4) Auto-apresentação de Livia Ribeiro;



Figura 32 – Livia Ribeiro mistura a massa de pão durante sua auto-apresentação.

5) Performance de Livia Ribeiro;



Figura 33 – Livia Ribeiro planta sementes de melancia.



Figura 34 – Juliana Codri planta um abacaxi.

6) Auto-apresentação de Fernando Barcellos;



Figura 35 – Fernando Barcellos dança durante sua auto-apresentação.

7) Performance de Fernando Barcellos;



Figura 36 – Fernando Barcellos e Juliana Codri cantam em um karaokê.



Figura 37 – Fernando Barcellos dança o samba “Imitação da Vida”.

8) Explicação de Livia Ribeiro sobre lixo radioativo;

9) Auto-apresentação de Juliana Codri;

10) Performance de Juliana Codri;



Figura 38 – Juliana Codri fala sobre seu lixo.



Figura 39 – Juliana Codri abre seus sacos de lixo.

11) Auto-apresentação de Antônio Beirão;



Figura 40 – Antônio Beirão venda Fernando Barcellos.

12) Performance de Antônio Beirão;



Figura 41 – Fernando Barcellos dança entre embalagens e lixo enquanto Juliana Codri joga tinta sobre seu corpo.



Figura 42 – Fernando Barcellos ao final de Reatividade Atômica.

13) Limpeza do Teatro 171;

14) Espectadores vão embora;

15) FIM.

Após cinco meses de trabalho, havíamos chegado ao roteiro final de performance de *Reatividade Atômica* e realizado-a. Em anexo a essa dissertação segue um DVD com a filmagem de *Reatividade Atômica*, realizada pelo multiartista Guilherme Moraes. O processo de criação em cadeia estava finalizado. A última e uma das principais etapas do processo havia se concretizado: a Etapa 5 ou compartilhamento com o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que o fim também é ponto de partida. A exemplo do que nos fala o princípio de conservação da energia, nada se destrói, tudo se transforma. Talvez seja por isso que existem tantas incertezas a respeito da origem e do fim do universo. Se de fato o universo originou-se a milhões de anos de uma grande explosão, o que havia antes da explosão? Se o fenômeno de explosão resultou de um processo de transformação, seria então possível falar-se de "origem"? E se algum dia, daqui a milhões, quem sabe bilhões de anos, o universo colapsar, seria este o "fim"? Ou seria este um processo de transformação que conduziria a um novo começo? Atualmente, contrariando o determinismo que demarca o início e o fim de todas as coisas, acredito na manutenção do universo através dos processos de transformação energética. Portanto, acredito que estas considerações finais cumprem o papel de finalizar uma etapa da pesquisa (2 anos e alguns meses de trabalho no mestrado), mas abrem perspectivas para novos caminhos a serem percorridos. Afinal de contas, o fim também é ponto de partida.

Sinto-me muito satisfeito com todo o trabalho realizado durante minha pesquisa de mestrado. Além de desenvolver uma pesquisa bibliográfica rigorosa - fundamental para meu processo de formação artística e teórica - em campos do conhecimento diversos, tais como arte, filosofia, física, história e química, propus noções e investiguei como elas relacionam-se com minha prática artística e com a de outros artistas. Certamente o resultado alcançado difere bastante daquele idealizado no projeto de pesquisa apresentado em 2011 ao Colegiado de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, quando eu ainda pleiteava uma vaga junto ao programa de pós-graduação. Ainda bem. De que valeria a pesquisa (acadêmica ou não) se ela não promovesse transformações radicais em nossas ideias, mesmo aquelas mais rígidas e aparentemente imutáveis?

A elaboração do processo de criação em cadeia e da noção de performador atômico surgiu do interesse em compreender meu próprio processo de criação e, através do caminho da interdisciplinaridade, estimular outros artistas e seres humanos a empreenderem em suas próprias pesquisas, capazes de revelarem seus procedimentos singulares de criação e atuação em qualquer área do conhecimento. Porém, antes de relacionar ambas as áreas, arte e ciência,

foi necessário que estas áreas estivessem reconciliadas em mim. Passei os anos iniciais de minha carreira artística repudiando tudo aquilo que havia aprendido em minha carreira química, na ilusão utópica de que eu poderia apagar completamente um caminho e reconstruir outro "do zero". Demorou um pouco para que eu entendesse que o "do zero" não existe. Todos nós sofremos processos de transformação ao longo da vida, e mesmo que um caminho que estejamos percorrendo pareça absolutamente diferente dos caminhos anteriores, não devemos nos iludir: a experiência vivenciada no caminho anterior reverbera no caminho presente. De novo, o fim também é ponto de partida.

Portanto, o performer atômico e o processo de criação em cadeia são resultados, antes de tudo, de um processo interno de reconhecimento de que esses dois saberes (arte e ciência) estão tão amalgamados em meu processo de formação que já não posso distinguir onde começa o artista e onde termina o químico.

Sendo assim, acredito que esta dissertação e a performance *Reatividade Atômica* cumpriram seu papel fundamental de "explosão" necessária para transformar todo um processo anterior de formação em uma forma organizada de pensamento que gerou (e permanecerá gerando) desdobramentos para pesquisas que desenvolverei ao longo de minha vida como artista-pesquisador. Retomo aqui os objetivos principais desta pesquisa: 1) elaborar uma primeira formulação teórica para as noções envolvendo o performer atômico e o processo de criação em cadeia; e 2) realizar uma primeira experimentação do processo de criação em cadeia. Conforme discussão anterior desenvolvida no Capítulo 3, uso as expressões "primeira formulação" e "primeira experimentação" porque certamente minhas formulações teóricas e minha prática criativa relativas ao performer atômico e ao processo de criação em cadeia sofrerão modificações futuras, com o intuito de constantemente refiná-las. Deste modo, os resultados das ações descritas no Capítulo 3 desviaram-se em diversos momentos das estruturas ideais propostas por mim nos Capítulos 1 e 2 desta dissertação. Todavia, em qualquer pesquisa, há o plano ideal, que nos impulsiona e renova nossas esperanças, e o plano real, que está sujeito à ação do acaso. Novamente, reforço que este trabalho objetiva relatar a experiência artística vivenciada pelo *coletivo de performers atômicos* envolvidos na criação *da performance Reatividade Atômica* e NÃO constituir uma "fórmula" ou "receita" a ser reproduzida futuramente por outros artistas interessados na noção do processo de criação em cadeia. O meu desejo é o de que estes escritos sirvam para motivar

qualquer ser humano – sejam artistas, cientistas ou demais profissionais – a buscarem modos de compreender sua própria identidade criativa.

Há especificamente um ponto do processo de criação em cadeia que eu gostaria de investigar melhor no futuro. Apresento a noção de *provocador conceitual* no Capítulo 2, porém o coletivo de performers atômicos optou por não utilizá-la no processo de criação em cadeia que resultou em *Reatividade Atômica*, descrito no Capítulo 3. De fato, o coletivo de performers atômicos, em razão principalmente do tempo reduzido de que dispúnhamos, optou por não envolver um outro elemento no trabalho, pois acreditávamos que a relação com o provocador conceitual deveria ser melhor construída. Sendo assim, a noção do provocador conceitual ainda precisa ser amadurecida para que seja investigada em um processo criativo futuro.

Como desdobramentos acadêmicos desta pesquisa posso apontar a publicação do artigo *O performer atômico e o processo de criação em cadeia* no periódico nacional **Moringa - Artes do Espetáculo**, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal da Paraíba, no segundo semestre de 2012. Outros trabalhos estão sendo elaborados e serão submetidos em periódicos, congressos e encontros nacionais e internacionais. Planejo ainda desenvolver futuramente uma pesquisa de doutorado, também teórico-prática, aprofundando-me ainda mais na investigação do processo de criação em cadeia e da prática do performer atômico.

O processo de experimentação e investigação das noções que propus produziu em mim um desejo feroz de trabalhar. Desejo seguir com minha pesquisa, intensificando-a em minha prática artística e apresentando-a para outros artistas. Atualmente, tenho desenvolvido outros projetos de criação artística nos quais investigo elementos do processo de criação em cadeia e da noção de performer atômico. O meu envolvimento nesses projetos é resultado do interesse de outros artistas em envolverem-se em pesquisas sobre as permeabilidades entre arte e ciência.

Finalizo esta etapa de trabalho satisfeito pelas reações completadas e ansioso por reações futuras. Pois os produtos das reações realizadas não de alimentar as reações que estão por vir. Hei de me referenciar sempre no princípio de conservação de energia: na natureza nada se perde ou se cria. Tudo se transforma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos: um estudo seminótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

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

KUMAR, Krishan. *From Post-Industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World*. Oxford: Blackwell Publishers, 2005.

LEVESQUE, Jacques Henry. *Alfred Jarry*. Paris: P. Seghers, 1951.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MORAES, Vinícius de. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

SNYDER, L. J. *The Philosophical Breakfast Club: Four Remarkable Men who Transformed Science and Changed the World*. New York: Broadway Books, 2011.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. *The artist's body*. Londres: Phaidon, 2000.

Artigos e ensaios:

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, V. 1., n. 6, p. 127-133, 2006.

BAIN, Jonathan & NORTON, John D. What Should Philosophers of Science Learn From the History of the Electron? In: BUCHWALD, Jed Z. & WARWICK, Andrew. (ed.) *Histories of the electron: the birth of microphysics*. Cambridge: MIT Press, 2001. p. 451-465.

BOHR, Niels. The Quantum Postulate and the Recent Development of Atomic Theory. In: *Atomic Theory and the Description of Nature*. In: _____. *Atomic Theory and the Description of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961, p. 52-91.

CARPEAUX, Otto Maria. Happening Ubu. In: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

DE BROGLIE, Louis. Recherches sur la Théorie des Quanta. In: _____. *Annales de La Fondation Louis de Broglie*. V. 17, n. 1, p. 1-109, 1992.

EINSTEIN, Albert. On a Heuristic Point of View Concerning the Production and Transformation of Light. In:_____. Einstein's Miraculous Year: Five Papers That Changed the Face of Physics. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 177-198.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. Anos 70: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979. P. 43-74.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (org.) Performance, exílio, fronteiras – Errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 69-91.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

STEPHEN, Berry. How good is Niels Bohr's atomic model? In: **Contemporary Physics**, V. 30, n. 1, p. 1-19, 1989.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.

Dissertações:

NICOLETE, Adélia M. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientadora: Profa. Sílvia Fernandes da Silva Telesi. 2005.

ROCHA, Gustavo Rodrigues. *A história do atomismo: a construção e a desconstrução de uma imagem sintático-semântica do conhecimento científico*. Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Mauro Lúcio Leitão Condé. 2006.

ROLLA, Marco Paulo. *O corpo como material: uma reflexão social do desejo na vida, através da Arte*. Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Franca. 2006.

Traduções:

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução de Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luis Otávio Burnier et al. Campinas: UNICAMP, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Tradução de Betina Bischof e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. 184p. Título original: Dialogues. Arquivo Adobe Acrobat Reader.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

EISBERG, Robert & RESNICK, Robert. *Física Quântica*. Tradução de Paulo Costa Ribeiro, Enio Frota da Silveira e Marta Feijó Barroso. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005. 145p. Título original: The Art of Performance

HEISENBERG, Werner. *The Physical Principles of the Quantum Theory*. Tradução de Carl Eckart e F. C. Hoyt. Toronto: General Publishing Company, 1949.

NEWTON, Isaac. *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. Tradução de Andrew Motte. Revisão da tradução de Florian Cajori. Berkley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1975.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Fontes eletrônicas:

FERREIRA, Larissa. O ato-ação da performance. In: ENAP - ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, 1, 2010, Universidade de São Paulo - Brasil. Comunicações orais...Artes do espetáculo. São Paulo, 17 mar. 2010. Sessão 1. Disponível em: <http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/larissa_ferreira.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2011.

PLANCK, Max. *Sobre a Teoria da Lei de Distribuição de Energia do Espectro Normal*. Disponível em: <www.cesarzen.com/LeideMaxPlanck.pdf>. Acesso em: 20 de novembro de 2012.

RUTHERFORD, Ernest. *The Scattering of α and β Particles by Matter and the Structure of the Atom*. Disponível em: <<http://dbhs.wvusd.k12.ca.us/Chem-History/Rutherford-1911/Rutherford-1911.htm>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012.

SILVA, Priscilla Ramos da. Os Acionistas Vienenses: revolucionários ou perversos? *IV Encontro de História da Arte – A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão*, São Paulo, 2008. Disponível em : <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf>>. Acesso em: 06 de novembro de 2012.

Fontes audiovisuais:

HOLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Hamilton Vaz; HORTA, João Carlos. *Xarobavalha!* [Documentário] Produção de João Carlos Horta, direção de Heloísa Buarque de Holanda, roteiro de Hamilton Vaz Pereira. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978, 1 DVD, 13 min.

BARCELLOS, Fernando Borges; Guilherme. *Reatividade Atômica*. [Registro de performance] Direção e produção de Fernando Barcellos, filmagem de Guilherme Morais. Belo Horizonte, 2011, 1 DVD, 80 min.

BARCELLOS, Fernando Borges. *Processo de criação em cadeia*. [Registro de processo de criação] Direção e produção de Fernando Barcellos. Belo Horizonte, 2011, arquivo audiovisual em formato mp4, 15 horas.

Entrevista:

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze: entrevista. [1988-1989] Paris: Éditions Montparnasse. Entrevista concedida a Claire Parnet. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos.

Anotações:

BARCELLOS, Fernando Borges. Caderno de anotações sobre o processo de criação em cadeia da ação performática *Reatividade Atômica*. Belo Horizonte, 2011.

RIBEIRO, Lívia. Material de anotações sobre o processo de criação em cadeia da ação performática *Reatividade Atômica*. Belo Horizonte, 2011.

ANEXO A – Registro videográfico de *Reatividade Atômica*.