

**Wagner Rossi Campos**

**MEU CORPO É UM ACONTECIMENTO**

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes  
Mestrado em Artes  
2009**

**Wagner Rossi Campos**

**MEU CORPO É UM ACONTECIMENTO**

**Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.**

**Área de Concentração:  
Arte e Tecnologia da Imagem**

**Orientadora:  
Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet**

**Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2009**

Campos, Wagner Rossi, 1966-

Meu corpo é um acontecimento / Wagner Rossi Campos. – 2009.  
122 f.: il. + 1 DVD

Orientadora: Patricia Dias Franca Huchet

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

Imagem corporal – Teses. 2. Corpo humano na arte –  
– Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Arte do corpo – Teses.  
5. Corpo e mente – Teses. 6. Arte contemporânea – Teses. I. Huchet,  
Patrícia Dias Franca. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes. III. Título

CDD: 128.2



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 **WAGNER ROSSI CAMPOS** Número de Registro **2007669034**.

Título:

**“MEU CORPO É UM ACONTECIMENTO”**

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora – EBA/UFMG

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Mabe Machado Bethonico – Titular – EBA/UFMG

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Christine Grenier – Titular – PUC/SP

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2009

Dedico esta dissertação à Marinês, minha mãe, por ter oferecido apoio integral na realização desse projeto, fortalecendo seu amor por aquilo que difere de sua compreensão.

### **Agradecimentos**

Agradeço aos meus amigos artistas, pelas conversas e questionamentos, à Patrícia Franca, pela orientação, dedicação e confiança e a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse desejo.

## RESUMO

O trabalho que segue, MEU CORPO É UM ACONTECIMENTO, dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes/UFMG, investiga o corpo na primeira pessoa. Objeto e sujeito da ação, o corpo sensível faz do ato um acontecimento. Assim, aborda questões, tais quais: a arte da performance, a fotografia, o vídeo, os gestos do artista, o tempo, o lugar, o individual e o global, os afetos e percepções, a realidade e a virtualidade, objetivando uma análise capaz de confluir teoria e prática, arte e vida. Como suporte para a pesquisa, estuda o pensamento como um elemento construtor de mundos e suas implicações conceituais, inseridas na contemporaneidade. Os desdobramentos, advindos de tal reflexão, são os elementos construtores dessa escrita.

## **ABSTRACT**

*MY BOBY IS AN OCCURRENCE*, dissertation submitted to the Escola de Belas Artes/UFGM for the Master degree in Visual Arts, investigates the body in the first person speech. Action object and subject, my sensitive body turns the act into an occurrence. This way, I deal with relevant matters, such as: the performance art, the photography, the video, the artists gestures, the time, the place, the individual and the global, the affections and perceptions, the reality and virtuality, focusing an analysis capable of converge theory and practice, art and life.

As the recherche support, it is studied the thought as a construction element of worlds and its conceptual implications, inserted in the contemporaneity. The developments, came out from such reflexion, are the constructive elements of this writing.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - *Leminiscata*

FIGURA 2 - *Manas*

FIGURA 3 - *Manas*

FIGURA 4 - *Manas*

FIGURA 5 - *Manas*

FIGURA 6 - *Sem título*

FIGURA 7 - *Sem título*

FIGURA 8 - *Sem título*

FIGURA 9 - *Sem título*

FIGURA 10 - *Corpo perpétuo*

FIGURA 11 - *5x objeto*

FIGURA 12 - *Adaptação*

FIGURA 13 - *Hall do elevador*

FIGURA 14 - *Meu corpo procurando conforto I*

FIGURA 15 - *Policéfalo*

FIGURA 16 - *Sem título*

FIGURA 17 - *Sem título*

FIGURA 18 - *Sem título*

FIGURA 19 - *Sem título*

FIGURA 20 - *Sem título*

FIGURA 21 - *Sem título*

FIGURA 22 - *Sem título*

FIGURA 23 - BEUYS, Joseph. 1974. *I like América and América likes me: Coiote*

FIGURA 24 - MENDIETA, Ana. 1973. *Flowers on body*

FIGURA 25 - OITICICA, Hélio. 1966. *Parangolé 1*

FIGURA 26 - MENDIETA, Ana. 1982. *Body Tracks*

FIGURA 27 - BEUYS, Joseph. 1965. *Como explicar imagens a uma lebre morta*

FIGURA 28 - ABRAMOVIC, Marina. 1973. *Rhythm 10*

FIGURA 29 - ABRAMOVIC, Marina. 1974. *Rhythm 0*

FIGURA 30 - NAUMAN, Bruce. 1992. *Anthro/Socio (Rinde Spinning)*

FIGURA 31 – NAUMAN, Bruce. 1967-68. *Dança ou Exercício no perímetro de um quadrado*

FIGURA 32 - ACCONCI, Vito, 1970. *Three relationship studies*

FIGURA 33 - CLARK, Lygia. 1968. *Máscaras abismo*

FIGURA 34 - CLARK, Lygia. 1973. *Baba antropofágica*

FIGURA 35 - CLARK, Lygia. [s.d.]. *Estruturação do self*

FIGURA 36 - PACKER, Amilcar. 1999. *Sem título #35*

FIGURA 37 - PACKER, Amilcar. 1999. *Sem título # 36*

FIGURA 38 - WURM, Erwin. 2002. *Série Zürich*

FIGURA 39 - CAMPOS, 2007. *Improvável presença*

FIGURA 40 - PACKER, Amilcar. 2006. *Sem título # 57*

FIGURA 41 - PACKER, Amilcar. 2005. *Vídeo # 10*

FIGURA 42 - WURM, Erwin. 2001. *Série Graz indoor sculpture*

FIGURA 43 - WURM, Erwin. *Looking for a bomb 3*

FIGURA 44 - CAMPOS, 2007. *Gestos Mecânicos XXV*

FIGURA 45 - *PE#001*

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>I INTRODUÇÃO</b>  | <b>12</b>  |
| <b>II SEGMENTOS</b>  | <b>21</b>  |
| Segmento 1: INSPIRAÇÃO 0 – leminiscata                               | 21         |
| Segmento 2: PAUSA 01   | 28         |
| Segmento 3: EXPIRAÇÃO 01   | 30         |
| Segmento 4: PAUSA 02   | 43         |
| Segmento 5: INSPIRAÇÃO 2004/05/06_meu corpo sofre e não agüenta mais | 45         |
| Segmento 6: PAUSA 03 - meu corpo é um acontecimento                  | 53         |
| Segmento 7: EXPIRAÇÃO 02   | 56         |
| Segmento 8: PAUSA 4  | 70         |
| Segmento 9: INSPIRAÇÃO sem nome                                      | 72         |
| Segmento 10: PAUSA 05  | 82         |
| Segmento 11: EXPIRAÇÃO 03  | 86         |
| <b>III DESDOBRAMENTOS</b>  | <b>102</b> |
| <b>IV INCRUSTAÇÕES</b>   | <b>125</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b>   | <b>131</b> |

## I INTRODUÇÃO

“A arte não consiste mais, aqui, em compor uma “mensagem”, mas em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto”.

Pierre Lévy

Através das transformações experimentadas pelo meu corpo, das percepções alteradas, dos instantes luminosos, onde cada centelha de vida manifestou sua intensidade e brilho diante dos meus olhos multiplicados, pude, inicialmente, transformar algo difuso e vago em elemento de interesse. Se um conhecimento intuitivo, gerado pela ativação de partes adormecidas do meu ser, exigia prolongar-se no tempo, a busca por esse ir além determinou o campo propício para o desenvolvimento dessa investigação.

Meu corpo, elemento essencial, tornou-se motivo de pesquisa e, favorável a tal desdobramento, conduziu cada particularidade e segmento desse texto, intentando para o que posso denominar de abertura ao experimento. O texto, resultado de todo esse processo, não apenas é manifestação consciente dessa abertura, mas, também, gerador e alimento para séries de práticas capazes de estabelecer direções e caminhos necessários e fundamentais diante das questões apresentadas nesse diálogo.

A experiência de unidade diante de práticas alquímicas<sup>1</sup> capazes de atualizá-la é o que permitiu uma relação entre corpo e mente distinta da atual dicotomia empreendida pelo ser de razão. Corpo e mente, compreendidos como um único ente, fluidificam conceitos formadores de verdades únicas e precisas, estimulando práticas centradas na força e vivacidade do momento presente capazes de, ativamente, construírem novas e criativas formas de realidade. Dessas questões, inspiradoras de séries de proposições e abordagens, me orientei pelos lugares descritos a seguir, incorporando teoria e prática como

---

<sup>1</sup> Chamo de práticas alquímicas, nesse caso, o processo de mutação sensorial e corporal advindo das práticas espirituais que desenvolvi durante certo período e que, originárias da cultura hindu, favorecem o autoconhecimento e a expansão da Consciência.

parceiras nessa narrativa singular e pessoal, mas que, desde o momento que se manifestou, pretende ser doação de si para algo de maior.

Por ser a respiração elemento vital para a vida, demarquei recortes textuais através do uso de palavras indicadoras do processo respiratório. Assim, *inspiração*, *pausa* e *expiração* nos conduzirão durante todo esse processo de leitura, sem com isso desmerecer a unicidade geradora de tais segmentos. Por isso mesmo, diante dessa fragmentação, os escritos apresentados aqui devem ser percebidos como partes de uma única experiência, que mesmo aparentemente interrompida pela metodologia empregada, deseja afirmar as disjunções caóticas capazes de enaltecer a soberania do corpo.

*Inspiração*, nesse texto, é algo que se manifesta entre os acontecimentos e suas percepções, entre o desejo e sua realização, entre o dentro e o fora. Inspiração diz sobre como absorvo e dialogo com o que é interiorizado, descortinando sensibilidades e afetos capazes de impulsionar respostas ainda não elaboradas. Como a própria palavra indica, inspirar é absorver, acolher, imergir. Diante dessas qualidades, metáforas orgânicas do processo de vida, trabalhei no sentido de apontar caminhos e aberturas ao devir prática.

As pausas, presentes entre os movimentos de inspiração e expiração e quase imperceptíveis, são momentos, aqui, onde me autorizo a registrar desconexos e aleatórios pensamentos, agindo como um entremeio capaz de se abster da disciplina lógica das seqüências apresentadas. Sua insistência, sacudindo momentaneamente o alinhamento cronológico e organizado dos blocos de texto – inspiração e expiração – mais longos e *coerentes*, pretende introduzir uma parcela de pulsão caótica e inaudita, devaneios, desorganizações, fragilizando tentativas forçadas de uso e adequação da linguagem.

*Expiração*, por sua vez, pretende apresentar aquilo que é dado, eliminado, expulso, regurgitado, diante das elucubrações internas elaboradas pelos humores corporais. No caso da respiração, a liberação do ar, agora transformado em gás carbônico, impulsiona um ciclo constante onde o que é nefasto ao organismo deve ser expurgado, para, novamente, vir a ser oxigênio e vida.

Apesar dessas estruturas, elaboradas de antemão, onde cada uma dessas séries cumpre sua designação, o que foi construído atenta para uma permeabilidade entre as partes, desconstruindo a provável lógica geradora de lugares precisos. Assim, em alguns momentos, certos segmentos cumprem desígnios referentes a outros desterritorializando, desde já, qualquer tentativa de classificação rígida dos pressupostos desenvolvidos. Nessas interconexões e multiplicação de territórios, o texto, como um corpo, busca desqualificar organizações hierárquicas.

Opto por denominar cada parte desse texto de *segmento*, substituindo a padronizada estrutura textual em capítulos, já que não o percebo dividido dessa forma e muito menos nessa seqüência linear. Diante disso, mesmo dando uma seqüência numérica aos blocos de texto, vejo-os como partes constitutivas do todo e elementos que podem ser lidos aleatoriamente. Para discernir sobre as várias manifestações apresentadas nos segmentos do texto, me parece necessário uma breve apresentação de cada um deles, mesmo que a princípio isso me pareça uma tarefa rígida e estrutural em demasia.

No primeiro segmento, **INSPIRAÇÃO 0 – leminiscata**, desejo apontar a metamorfose corporal – processual – que me fez rever valores distintamente ocidentais e cristãos, favorecendo novas possibilidades perceptivas. Também, nesse segmento, apresento a relação entre o processo respiratório e práticas meditativas, capacitando transformações fundamentais na apreensão do acontecimento presente. É a partir daí que defino o termo *soberano* como favorável a uma significação capaz de dizer sobre minha experiência de presença, favorecendo práticas nômades como possibilidades de existência. Para tal definição, uso como referência uma citação de Peter Pál Pelbart, introduzindo, logo adiante, na visão de Alain Badiou, o pensamento de Gilles Deleuze sobre o simulacro. Tais procedimentos me forçam a perceber a relação entre o conceito de corpo soberano e a experiência nômade, em sua concepção mais orgânica, condizente com o pensamento de Michel Maffesoli sobre o assunto.

No segundo segmento, **PAUSA 01**, apresento um fragmento de texto que é uma reflexão pessoal sobre o meu corpo, o corpo do outro e as relações desses corpos com a arte enquanto produto. Introspectivo, insiste no valor da

arte processual como manifestação da força criativa fundamental para a elaboração de novos mundos. Seu sentido poético reforça o que foi dito no segmento anterior, ampliando os conceitos a respeito do que defino como soberano.

Já em **Segmento 3: EXPIRAÇÃO 01**, digo sobre a minha aproximação com a arte da performance e sua relação com as proposições processuais, efetivando uma percepção corporal distinta da representativa. A partir dessa identificação, descrevo a origem da primeira experiência performática, definindo esta ação como embrionária, fecunda, responsável por todo o caminho subsequente. Foi a performance *Manas* que, em sua manifestação, pôde favorecer o interesse pelo corpo como fonte, veículo e matéria de expressão, proporcionando canais confluentes entre experiências místicas/míticas e artísticas. É através de *Manas* que o campo mítico experimentado em meditação expande-se para o lugar da arte, abrangendo com isso todo um arsenal de conceitos e práticas condizentes com o momento contemporâneo social e artístico. Para definir alguns pontos convergentes entre os dois campos apontados é que descrevo detalhadamente a construção e o próprio acontecimento *Manas*, desejando mais que uma abordagem instrutiva e documental sobre o processo criativo que a originou. Assim, espero que o foco sobre tal ação permita, mesmo não a fixando como preferencial, delinear sua força propulsora.

Em **Segmento 4: PAUSA 02**, novamente um intervalo, um instante de silêncio, reforçando as interseções entre os blocos de texto e, ao mesmo tempo, desviando o foco de atenção. O que se percebe, nessas palavras, é uma atenção ao fluxo subjetivo do pensamento que, independente das formas rígidas que aparentemente delimitam uma pesquisa, pretende incluir-se como ato, ação. Nessa pausa, digo sobre minhas percepções sobre a vida – as agruras de sua exposição e resistência – manifestando diluições percebidas entre arte e vida. Sendo uma afirmação da opção processual em contrapartida à criação vinculada ao capital, o que as palavras dizem, nessa interseção, é sobre a angústia advinda das distinções, recortes e interpretações próprias do mercado da arte e sua concepção hegemônica.



**Segmento 5: INSPIRAÇÃO 2004/05/06\_meu corpo sofre e não agüenta mais**, diz sobre o momento em que se estabelece no corpo do artista toda a disjunção própria da vertigem metamorfósica sentida. A dor, resultado do desequilíbrio e retorno ao primário, germinal e larvar, manifestou-se desfazendo certezas sólidas. Afirmção de resistência, de acordo com David Lapoujade<sup>2</sup>, “o corpo que não agüenta” mais propicia, a meu ver, uma percepção alterada de si. Grávido de um novo lugar que somente pré-existe, mas que já é vital e manifesto, empreende uma jornada mortífera de aniquilamento do que não mais se adéqua como modelo, mas que, ainda assim, persiste como hábito. O relato dessa crueldade, capaz de concomitantemente destruir e vitalizar, é fundamental para se perceber relações entre o psíquico e o estético, entre a prática e o pensamento, entre a subjetividade e meios objetivos de construção de mundos. A dor, nesse segmento, é compreendida como uma exacerbação do sensível, um enrijecimento que é pré: pré-amplitude, pré-nascimento, pré-forma, pré-descontração. O “eu não agüento mais”, portanto, é a manifestação de resistência própria da busca de mundos desejosos que se quer maquinar, essenciais para a afirmação de novas edificações do sensível.

Nessa busca, a exacerbação do presente é uma possibilidade de resistência do corpo, conectado ao tempo, ao lugar, ao vazio que nos preenche. É sobre o corpo como acontecimento a abordagem do **Segmento 6: PAUSA 03\_meu corpo é um acontecimento**, onde utilizo, como referência para essa aproximação, as reflexões de Anne Cauquelin sobre a relação entre o pensamento filosófico estóico e a arte contemporânea. Definido como o instante fugaz que preenche o atemporal, dando-lhe a forma de tempo, o acontecimento é o instante que brilha em sua soberania. Propor ao corpo ser o acontecimento me parece, de todo modo, uma direção para reorientar suas práticas, demarcar novos sentidos, apoderar-se de sua capacidade de ser exprimível, ser linguagem. Fazendo do atemporal um momento de tempo presente consciente, o corpo como acontecimento é a manifestação visível de sua vitalidade.

---

<sup>2</sup> Notas sobre o autor se encontram no Segmento 5 deste texto.

**Segmento 7: EXPIRAÇÃO 02** discute trabalhos realizados tendo como pressuposto a relação entre ações privadas e veículos de captação de imagens em movimento, capazes de serem tanto vigília como atitude *voyerista*. Assumindo a possibilidade de agir na contramão dos gestos instituídos e dos espaços preestabelecidos, o movimento do meu corpo na minha casa segue uma orientação e relação intuitiva e introspectiva favorável ao rompimento dos limites precisos e mecânicos. Nesse segmento, apresento várias ações realizadas entre 2005 e 2007, todas elas videoperformances. A baixa qualidade das imagens, nesse caso, fortalece o vínculo entre vigília social, feita através das tecnologias de captação de imagens no espaço público, e desterritorialização do lugar familiar, determinando a potência dual que as alimenta. Como forças contrárias, que se distendem e se anulam posteriormente, os movimentos do meu corpo são respostas ao poder arquitetônico da casa, suas linhas retas e divisões estruturadas e úteis. Como diz Deleuze e Félix Guatarri:

Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização.<sup>3</sup>

Dessas ações, capazes de, sutilmente, desequilibrar blocos de sentidos prefixados, é que tais ações não apenas se apresentam como expressão artística, mas, e inclusive, atos políticos e processos curativos. A vassoura da bruxa, como aponta os autores na citação acima, não apenas está desorientada diante dos arredores por onde circula como, também, atenta ao que não se fixa dentro do campo de possíveis. Daí que **Segmento 8: PAUSA 04** é uma forma de dizer sobre essa *patologia* vertiginosa que, inevitavelmente, transformou-se em experimentos fotográficos e videográficos incluídas na série denominada *Ponto de equilíbrio*. De forma poética, demarco uma seqüência de perturbações que me ocorreram, buscando nelas as conexões capazes de estruturar os trabalhos advindos daí. Nessa estruturação, não apenas desejo reforçar a relação existente entre os processos intuitivos, reflexivos, teóricos, corporais, mas,

---

<sup>3</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 238-239.

inevitavelmente, descortinar as possibilidades estruturais que conectam arte e vida, prática e teoria, conceito e imagem.

Em **Segmento 9: INSPIRAÇÃO sem nome**, comento a série fotográfica *Ponto de equilíbrio*, acentuando sua capacidade de transformação perceptiva do espaço e ativação de uma memória ativa e transformadora. Através do dispositivo fotográfico, cenas imaginárias são construídas por uma simples rotação da imagem, alterando a realidade preexistente através do jogo entre o verídico e sua autenticidade no registro fotográfico. Como apoio teórico para algo que se manifestou intuitivamente, utilizo-me das reflexões de autores que se dedicaram, dentre vários outros, a pensar o ato fotográfico – Roland Barthes e Rosalind Krauss, além de apontar Friedrich Nietzsche como o filósofo que insiste na possibilidade da construção de uma vida que seja afirmativa em suas ações, confluindo tais percepções para a necessidade de uma existência nômade, como indica Mafessoli.

**Segmento 10: PAUSA 05** descreve, de forma sucinta, o trabalho de dois artistas de importância mundial no que se refere a experimentos com o corpo. Suas origens são distintas e a característica formal do trabalho de ambos também, mas, nos anos 1960 e 70, determinaram novos rumos para o que denominamos de arte da performance e seus desdobramentos midiáticos. Nesse caso, opto por esmiuçar superficialmente *I like America and America likes me: Coiote*, de Joseph Beuys e *Flowers on Body*, de Ana Mendieta. Nos dois trabalhos – performances - tanto Mendieta quanto Beuys utilizam a fotografia como meio de ampliar a potência da ação, favorecendo um deslocamento temporal/espacial entre o acontecimento presente e sua apreensão pelo espectador. No caso de *Coiote*, a duração prolongada da ação impediu a permanência de um observador constante, inviabilizando qualquer postura contemplativa de todo o acontecimento. Em Mendieta, o trabalho é considerado aquilo que fica como registro do ato, já que durante sua performance não existia nenhum espectador presente. Apesar das diferenças em suas concepções, a forma como se utilizam do processo fotográfico difere de um mero registro para se inserir como veículo de propagação de algo que ultrapassa o ato e se transforma na própria obra, ou

no que dela pode ser visto. Nesse caso, as relações entre obra e registro se alteram, preparando o terreno para o que hoje podemos denominar de fotoperformance.

**Segmento11: EXPIRAÇÃO 03** busca aproximar o pensamento e obra de artistas proeminentes e situados em um tempo definido – anos 1960 e 70 – confluindo essas reflexões para um lugar que conecte minha produção recente aos caminhos percorridos pelas experimentações desses artistas. Assim, inicio com Beuys e seu conceito sobre o pensamento como escultura social para, em seguida, falar de Marina Abramovic e sua insistência em experimentar os limites físicos e psicológicos do corpo, diluindo a força limitadora do ego. Na seqüência, Vito Acconci e os “campos de força” criados pelo corpo em sua relação com o que o cerca e Bruce Nauman, ao unificar escultura e presença viva, tendo como veículo os dispositivos de captura de imagens em movimento disponíveis naquele período. No Brasil, cito os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, pelas várias implicações que a eles podemos atribuir no campo artístico atual, principalmente a relação entre espectador e objeto espacial, determinando a existência da obra como algo vivo, pulsante.

**Desdobramentos**, último segmento de texto, aponta, como o próprio nome diz, as ramificações dessa pesquisa e prática, situando nesse contexto o blog *linha e segmento* e sua capacidade de se fazer elemento constitutivo dessa pesquisa. Nesse apanhado de informações sobre o blog, discuto alguns trabalhos postados nele – fotos e vídeos – e crio um paralelo entre a série de fotos *Horizontalidade* e *Ponto de equilíbrio* e o trabalho fotográfico de Amilcar Packer. Nesse caso, não pretendo desenvolver somente uma assimilação identitária entre ambos, mas sim, apontar diferenças entre as duas produções, observando os mínimos desvios que cada um empreende em seu olhar sobre o próprio corpo. Em seguida, a atenção se volta para o trabalho *Improvável Presença*, realizado em 2007, e que se constituiu por uma instalação/performance. Como paralelo, apresento o trabalho de Erwin Wurm, artista austríaco, que desenvolve série de proposições denominadas *One Minutes Sculptures*. Na seqüência, dedico o texto a comentar o trabalho *Gestos Mecânicos* - série de 25 vídeos realizados diariamente durante 25 dias e postados na internet/youtube – e que são uma

pretensiosa necessidade de transformar rituais diários e mecânicos em algo que possa ser manifestação do sagrado.

Como fechamento de todo esse processo e finalização daquilo que não tem fim, opto por trabalhar com o conceito de *incrustação*, favorecendo mais uma permeabilidade ao que ainda não se manifestou do que um fechamento decisivo e conclusivo. Incrustação como capacidade de dar forma a algo suspenso, indescritível, estimulando uma concentração de matéria necessária para a apreensão de toda a pesquisa e direcionando percepções sobre o corpo do artista e suas manifestações como ser político, social, estético. Assim, sem pretender estabelecer uma justificativa que oriente às várias formas textuais presentes aqui, o que procuro é facilitar uma aproximação entre formas de ser e de dizer sobre o que se é, confrontando processos individuais de autoconhecimento e prática artística reflexiva e ativa. Aproximar arte e vida além da superficialidade que as compõe me conduz ao ponto que aglutina os pressupostos desenvolvidos, permitindo discussões entre os vários campos do saber e, em conseqüência, desobstruindo algumas frestas capazes de fortalecer aquilo que foi estímulo de pesquisa.

## II SEGMENTOS

### Segmento 1: INSPIRAÇÃO 0 – leminiscata

Inspirar e expirar é movimento de ir e vir, de se lançar ao mundo e recolher dele aquilo que, interiorizado, capacita nossos corpos ao devir das realidades mutáveis. Seu movimento ritmado e constante é calma, estabilidade, força e vitalidade, permitindo ao corpo a consciência de sua presença no mundo e identidade com o movimento desse mesmo mundo. Infinita grandeza diante da finita precariedade de sua duração.

Entre o inspirar e o expirar, pausas acontecem. Nessas pausas - instantes imperceptíveis - posso me conectar a processos silenciosos que, momentaneamente, ultrapassam certezas definidas e arraigadas, lançando meu corpo a espaços vertiginosos, quedas profundas, alterações de consciência. Nada foi como antes a partir do dia que percebi a intensidade existente nesse pulsar constante das pausas na respiração. É como tomar o mundo nas mãos, ou melhor, existir no mundo como unidade.



FIGURA 1 - *Leminiscata*. A *leminiscata* é o duplo zero hindu. Eterno retorno e símbolo matemático do infinito. Disponível em: <<http://www.revistasextosentido.net/news/sob-o-signo-da-leminiscata/>>.

As dualidades perceptivas que instauram a certeza das contradições e complexidades da existência me circundam desde a infância. Contradições sempre eliminaram a possibilidade de pressupostos rígidos nas relações com o lugar do corpo no próprio corpo e no mundo. Diante das manifestações cotidianas de vida e morte, satisfação e derrota, celebração e apatia, enfim, de

experiências fugazes e sem território fixo, conceitos aleatórios e de múltiplas origens foram sendo agregados, de forma contagiante, ao meu próprio corpo - busca de sentido para um deslocamento sensorial que se manifesta como desconforto, clausura. Nesses contágios, através da observação da alteridade e do estranhamento diante dos lugares das coisas e dos homens, forças externas sempre me impulsionaram a uma existência extrema e, portanto, cautelosa, contemplativa, interiorizada.

Durante muito tempo, diante de uma construção mental e corporal estabelecida na crença da existência ideal, imaginei ser possível ver-me liberto de incômodos reais e imaginários que insistentemente me perseguiram. Como um desejo distante, uma pulsão indistinta, estabeleci regras e direções para uma existência e conduta delimitada por aquilo que é “bom”, “nobre”, “verdadeiro”. Diante de uma construção existencial de origem cristã, mas mesclada pelas manifestações de fé mutantes e em contatos múltiplos com forças energéticas advindas de outras crenças, me cerquei de medo e culpa capazes de minar forças criativas exultantes. Como um semideus, acreditei ser viável determinar um destino cercado por proteções de muralhas invisíveis - um encastelamento. Nesse castelo, construído por uma razão clássica que pretende ser uma economia de si e do mundo, formatada a partir de uma percepção moderna de progressão através do controle e da passividade, fui tecendo teias e construindo lugares no espaço ao redor. Estas construções tinham como pressuposto a atitude da espera, da sonolência, sempre na expectativa do encontro com o momento ideal.

O corpo, violentamente dolorido pelas marcas de um controle interno exigente e perspicaz, em fluxos de instabilidade e transgressão, insistiu em manifestar sua insatisfação e descontrole, alternando momentos de estabilidade e conforto a experiências de incapacidade, incompletude e vertigem. Manifestações físicas dolorosas, gestos descontrolados, apatia melancólica e fixação determinista aconteciam paralelamente a explosões de alegria exuberante, força energética, lucidez infinita. Nada que já esteja superado, mesmo porque os acontecimentos teimam em se repetir. Felizmente,

uma consciência outra se expandiu, emergindo de um lugar indefinido do meu próprio *Ser*<sup>4</sup>.

Dessa consciência, pensar o corpo, sentir o corpo, experimentar com o corpo, ser o corpo exigem um constante olhar para si. Nessa materialidade em constante devir, nessa indistinção entre o ser e o lugar que o sustenta, agride ou acolhe, o corpo é inseparável do que lhe é externo. Nesse lugar, trocas acontecem, determinando fluxos de afetação recíproca, favorecendo ou não às potências de ação. Na experiência do que se supõe exterior, interiorizada, percebo encontros indicativos de movimentos de contração e expansão.

Assim, uma relação entre o que posso chamar de interior do corpo, se isso é possível - uma subjetividade - e o exterior - aquilo que perceptivelmente considero fora de mim - é o que move toda essa pesquisa, que se desdobrando e espalhando pelos espaços reais e virtuais, conecta meu corpo a proposições e experiências desestabilizadoras e desconstrutoras de uma idealização estabelecida. É Gilles Deleuze quem diz que “Os acontecimentos do mundo são as únicas idealidades; e reverter o platonismo é, em primeiro lugar, destituir as essências para substituí-las pelos acontecimentos como jatos de singularidades.”<sup>5</sup>

Diante de um corpo que não quer mais ser movido apenas pela representação e reconhecimento, que se descobre imerso em experiências reais de contato com o interior e o exterior, em descida vertiginosa em busca do *Ser* ontológico, novos e paradigmáticos acontecimentos causam rupturas e abalos estruturais, desfazendo construções complexas e organizadas.

Obviamente, tais experiências são da ordem do indizível, são manifestações conscientes e/ou inconscientes que, como erupções epidérmicas, surgem e desaparecem. Transformá-las em manifestações simbólicas e construções conceituais é o procedimento que inclui essa pesquisa, resultado de um contato com forças que teimam em ser experimento, percurso criativo, obra em processo.

---

<sup>4</sup> Sempre que me referir ao *Ser* em maiúscula, estarei dizendo sobre o ser ontológico, ser unívoco, Deus; sem com isso me deter a opiniões e crenças religiosas.

<sup>5</sup> DELEUZE, 1982, p. 56.



Tais mudanças, surgidas a partir de uma aproximação prolongado com a filosofia hindu, originária do vale do Indo – Índia - a mais de 3.000 anos A.C.<sup>6</sup>, permitiram um olhar distinto daquele construído no Ocidente e que, apolínio, privilegia a ascensão externa. Na filosofia e “arte oriental, o iogue que medita olha para baixo - uma descida interna.”<sup>7</sup>

Tal distinção estabelece a enorme distância entre as culturas ocidental e oriental, permitindo perceber outras formas perceptivas além das construídas pelo pensamento racional. Esta distinção, que a princípio parece dual, determina uma série de questões que similarmente nos remete às duplas nominais deleuzianas<sup>8</sup>, favorecendo um pensamento que possa ser determinante na dissolução de idéias e conceitos fixos, ativando um jogo convergente de percepções unificadoras.

Mas, voltando ao núcleo motivador dessa escrita, meu corpo como centro irradiador de novas experiências suscita uma característica soberana de presença que, indiferente às práticas e devires centrados na utilidade e adequação social, pretende-se afirmar como força viva, possibilidade criativa, ruptura com o que é pré-estabelecido e determinado, atendo-se às experiências que acontecem no presente do acontecimento que, mesmo se desdobrando em outras formas de linguagem e presença corporal, é manifestação do

---

<sup>6</sup> Por se tratar de um assunto vasto e que se estende no tempo, unindo presente e passado como uma construção em constante transformação, a filosofia hindu, originária do vale do Indo, na Índia, é um grande caldeirão de práticas, rituais, textos, divindades e crenças que, apoiadas pela tradição, são o resultado de criações coletivas formadas por camadas e camadas de história. Amparada por textos sagrados, onde se descrevem histórias e se transmite conhecimento e sabedoria, o hinduísmo é uma prática de contato com o absoluto – *atman*. Busca-se, a partir dos estudos e práticas voltados para o autoconhecimento ontológico e existencial, o reconhecimento e a identificação com a força criadora, mantenedora e destruidora de tudo o que existe, eliminando o *karma* de impressões passadas e presentes através de um apaziguamento da força do ego e sua identificação limitada com o ser individual. Credo na reencarnação e na unidade do Ser, em sua pluralidade de expressões, o hinduísmo é uma prática filosófica e religiosa voltada para o processo, a caminhada, o percurso, como meios de aprendizado e “elevação” espiritual.

<sup>7</sup> PAGLIA, 1993, p. 146.

<sup>8</sup> Duplas que ajudam a pensar uma falsa dicotomia que ocorre entre a univocidade do Ser e a equivocidade dos entes (univocidade do Ser e equivocidade dos entes são dois nomes que não operam nenhuma divisão ontológica, já que os entes, como simulacro, são manifestações da diferença, própria do Ser enquanto doador de sentido.), usando como meio, categorias, gêneros, espécies, que por si só seriam manifestações de múltiplos sentidos, mas que nesse caso pretende iniciar um pensamento que possa ir até o fim, dissolvendo-se na neutralidade do Uno.

esquecimento<sup>9</sup> e “liberação” histórica e cultural do corpo e de suas memórias, permitindo que uma força plástica transborde no presente da ação.

Nessa afirmação da soberania do corpo - que não se assemelha à identidade social e superioridade humana - é o filósofo Peter Pál Pelbart quem a define com primazia. Para ele,

O soberano é o oposto do escravo, do servil, do assujeitado, seja à necessidade, ao trabalho, à produção, ao acúmulo, aos limites ou à própria morte. O soberano dispõe livremente do tempo e do mundo, dos recursos do mundo. É aquele cujo presente não está subordinado ao futuro, em que o instante brilha autonomamente. Aquele que vive soberanamente, se o pensarmos radicalmente, vive e morre do mesmo modo que o animal, ou um deus. É da ordem do jogo, não do trabalho.<sup>10</sup>

Na busca da afirmação dessa soberania, não pretendo definir qualidades condizentes a uma superioridade e/ou inferioridade corporal e existencial, muito menos à exacerbação do ego e suas manifestações caprichosas; pretendo sim qualificar a força da presença do corpo capaz de transformar percepções já bastante caducas, permitindo uma apreensão do mundo de forma ativa e condizente às características que nos é dada na atualidade do momento contemporâneo.

O soberano, como ente e simulacro<sup>11</sup>, enaltecendo a imanência do ser e suas múltiplas manifestações, afirma no corpo a abundância primária, elegendo-o como movimento em processo e energia vital. Meu corpo, “soberano”, além de evidenciar uma presença carnal em sua exuberância e amplitude sensorial, também instaura a possibilidade de uma existência destituída de condicionamentos estéticos e sociais centrados na adequação do corpo a contextos globalizados.

---

<sup>9</sup> O esquecimento, aqui, não condiz com uma negação do passado, é mais uma capacidade de digerir esse mesmo passado, utilizando a memória como força de construção da diferença.

<sup>10</sup> PELBART, 2003, p. 34-35.

<sup>11</sup> De acordo com Gilles Deleuze, as formas do mundo são simulacros, são manifestações do Ser, ainda que não sejam representações e, muito menos, existências subordinadas aos arquétipos reais. Nessas formas, constantemente móveis e que coexistem igualmente e simultaneamente, e que podemos chamar de entes pelas suas singularidades, o que temos é uma inflexão da potência do Uno, que, múltipla, se diz em um só sentido. Ver: BADIOU, 1997.

A verdade é que meu corpo soberano estimula uma prática de contato afetivo e perceptivo que não se fixa ao que é pré-determinado, favorecendo a criação de novos e paradigmáticos processos relacionais que, em diálogo com conceitos filosóficos, agrega-os a uma meditação capaz de impulsionar o pensamento e a ação. Essa proximidade, determinando uma prática voltada para a percepção e experiência do processo, do ritual, do estranhamento, da diferença, da contradição e da desterritorialização, intensifica uma singularidade nômade que aponta para o caminho da errância, do efêmero, da força e potencialidade da ação, da transgressão de valores e conceitos “sedentários”. Como diz Michel Maffesoli,

O nomadismo, assim, é uma espécie de ascese. É um exercício de ser melhor, de estar bem. O que o aproxima do hedonismo, que é preciso não entender, claro, em seu sentido do trivial, como a busca de um gozo vulgar e egoísta, mas como aquilo que permite um ampliamiento de si para qualquer coisa de maior, englobando a terra e seus frutos, os outros, o mundo em sua globalidade, quer dizer, o divino que está em nós, que está em todas as coisas.<sup>12</sup>

Ser nômade aqui condiz com uma valorização do caminho e da caminhada, de ser aprendiz enquanto se pratica, absorvendo as qualidades, dificuldades e contratempos como elementos definidores de novas formas de seguir em frente, no caminho, evitando racionalizar o processo em demasia, o que faria de sua prática um exercício cego, centrado apenas no resultado como tarefa e lugar de chegada.

Assim a errância, como forma de apreensão do mundo, trata de expor uma concepção mais orgânica desse mesmo mundo, “ultrapassando as separações, distinções, cortes sociais ou epistemológicos dos quais o pensamento ocidental tem feito uso constante.”<sup>13</sup> Nesse ultrapassamento das estabilidades sociais, identitárias, sexuais e ideológicas, a errância instaura uma relação mais viva e flexível com a realidade humana, permitindo aproximações e trocas entre os entes focada na jubilosa experiência de contato com a alteridade.

---

<sup>12</sup> MAFFESOLI, 2001.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 162.

Contato permeado pela instantaneidade e efemeridade, mas, ao mesmo tempo, fonte de generosidade, solidariedade e força coletiva.

## Segmento 2: PAUSA 01

Sou um corpo repleto de contradições, embebido em infinitas citações, instruções, modos de uso, agenciamentos. Mesmo assim, sou ainda um feixe de luz que, em evidente descompasso, reflete sua intensidade e calor nos diversos contatos, efêmeros e fugazes, que insistentemente explodem diante de mim. Minha sombra, delimitando um volume denso, anteparo para outra luminosidade, impele o observador e qualquer ente sensível a dizer com certeza: A luz é externa! Quanta ignorância, já que para se concluir tal fato é necessária outra intensidade de luz capaz de se fartar de razão.

Similarmente, somos insistentemente bombardeados pelo domínio limitado da arte, como forma e produto, e inseridos em um mercado competitivo que orienta e define valores capazes de silenciar forças intensas, transformando certos padrões artísticos e estéticos em verdadeiros enunciados vanguardistas. Dessa condição, nada mais óbvio do que concluirmos também que, diante da arte instituída, nada resta a fazer, já que somos apenas uma sombra, um rastro, perante sua magnitude.

Novamente, teimo em insistir na ausência de sensibilidade para o reconhecimento da força e intensidade do corpo, de suas errâncias, desejos, diferenças. Ao nos permitir o abalo pela eficácia do mercado da arte, aliado à complexa rede de comunicação midiática – fábrica glamurizada de prazer e desejo consumista – somos forçados a aceitar um espaço que nega a evidencia das nossas particularidades e capacidades criativas. Ondas e ondas de informação bombardeiam intensamente nossos sentidos e percepções, transformando a vitalidade da existência em um depósito de detritos aguardando solicitação de uso. Perdidos diante de um desejo de adequação, mesmo que aparentemente transgressor, o corpo – seu corpo/meu corpo/nosso corpo – sente-se desconectado daquilo que é essencial para o domínio de si. A arte, manifestação da existência e de sua vitalidade, que processual e experimental definem diferenças múltiplas, não condiz com a restrita capacidade de absorção do mercado.

Opto, nesse momento, por perceber a grandiosidade das idéias, experiências e sensibilidades de um número diverso de artistas e não artistas que, no fluxo caótico da existência, desejam intensamente dizer o que ainda deve ser dito. Dessas presenças, o que fica é a imensurável relação entre a vida do artista e sua obra, uma determinando a existência da outra, alimentando-a, transformando-a, intensificando o contato com o mundo e sua face trágica.

### Segmento 3: EXPIRAÇÃO 01

O que re-direciona uma prática artística, até então especificamente dedicada às manifestações “tradicionais” da arte, tais como a pintura e o desenho, levando-a a um fazer avesso ao que prevaleceu como certeza por anos de trabalho? Que condições apontam para uma opção contrária ao estabelecido e sedimentado, onde o valor das imagens e suas representações simbólicas são ultrapassados, lançando uma seta em direção a evidência do processo, sua mutação temporal e espacial e a experiência do corpo, agora valorizada como experiência artística? Tais questões surgem ao incorporar no meu percurso, como artista, transformações físicas simultâneas às transformações sensoriais e perceptivas, próprias de um movimento dual – transcendência/imanência - que intuitivo, acolhe a presença e o presente como formas de manifestação da força e vivacidade da existência. Assim, nada mais premente, nesse caso, do que um intenso desejo de conectar o corpo aos processos vitais, às rupturas das certezas, à experiência da *soberania* imanente do ser.

A arte da performance<sup>14</sup>, enquanto experiência real e procedimento artístico, condiz com uma necessidade que circunda, de modo bem amplo, questões e conceitos próprios de um corpo *estranho*, corpo nômade, corpo de passagem. Pela sua característica de evento presencial vivo, onde o corpo é absurdamente desprovido de um invólucro – já que se apresenta como é – sua prática, muitas vezes, manifesta-se como um ritual de entrega e transformação, impulsionando esse mesmo corpo a experiências absurdas, cruéis, indevidas, incomunicáveis, descontínuas. Nesse caso, o corpo é um portal que, em conexões intensas com o devir, amplia sua autopercepção, conduzindo o *performer* a escolhas reais e incorrigíveis, onde o que prevalece é à força da intenção e desejo em sua fragilidade e aparente esfacelamento. Nessas dualidades envolvendo campos energéticos e imagéticos, referindo-se a

---

<sup>14</sup> Sobre a arte da performance, dois livros, traduzidos para o português, podem ser úteis para uma aproximação. O livro escrito por RoseLee Goldberg, *A arte da performance*, e o livro de Jorge Glusberg com o mesmo nome. Tanto um quanto o outro foram referências na pesquisa e construção reflexiva aqui apresentada (GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 2003).

acontecimentos únicos e precisos, o efêmero manifesta sua força e presença, sendo capaz de agir ativamente no tempo e espaço como criação.

Ao me dedicar integralmente à capacidade do corpo e da mente de se apropriar daquilo que é sua “essência” - sua totalidade - pude intuir outras relações do corpo - meu corpo - comigo mesmo e com o ambiente. Nesse despontar de uma nova perspectiva, “fusão das polaridades, do direito e do esquerdo, do que era e do que está sendo”<sup>15</sup>, acrescentei à minha vida conexões com a arte, percebendo nas mínimas manifestações corporais, nos instantes fugazes, na sensibilidade aguçada, nos entrecruzamentos e interconexões entre órgãos, sentidos, fluxos sanguíneos, ossos, mente, visão, silêncio, vento, verde, sonho, toda a potência criativa da existência.

Dessa consciência ativa e pulsante, “pois tudo o que fora deixara de ser e ainda não era nada”<sup>16</sup>, pude regurgitar instantaneamente uma ação que, desenvolvida posteriormente, originou minha primeira experiência pública de performance. Essa ação<sup>17</sup> foi uma oportunidade de vivenciar desdobramentos mentais (consciência), prolongando-os e conectando-os aos espectadores, objetos e ambiente. “Nesta metamorfose radical do “ser” que eu não era, ao “ser” que viria a ser”<sup>18</sup>, permiti ao meu corpo a difícil tarefa de ser uma ausência, um intervalo, um instante observável, exposto. Descrevo aqui tanto o percurso de elaboração da ação quanto a própria experiência vivida, com a intenção de criar relações que a atualize nessa pesquisa atual, além de pontuar movimentos e ações que, diretamente relacionadas a ela, desdobram-se em novas e constantes experiências.

O nome escolhido para a performance é uma palavra em sânscrito que significa, em português, mente e intelecto. *Manas* seria assim, de acordo com a Sabedoria Iniciática das Idades, um termo que influenciou na formação das palavras “*man*” em inglês e “*mann*” em alemão. Abrindo mão da atual significação de gênero destas palavras, o Homem “é portanto “aquele cuja a

---

<sup>15</sup> LYGIA Clark, 1997, p. 190.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>17</sup> Ação realizada na MIP – Manifestação Internacional de Performance – 19 de agosto de 2003/ Casa do conde, BH-MG.

<sup>18</sup> LYGIA Clark, 1997, p. 192.



consciência vibra na mente”. Ou seja, é na mente que o verdadeiro Homem cria sua realidade.”<sup>19</sup> Esta mente constituída por oscilações, dobras, reverberações, instantes; que traduz a experiência vivida assim como devolve ao mundo sua percepção, seu modo particular de olhar.

A idéia tomou forma enquanto caminhava e veio quase pronta. É claro que após esse primeiro contato interno com as imagens que surgiram, tive que trabalhar com elas. Acertar as arestas, moldar o formato, definir o tempo, elaborar o projeto, construir a obra mentalmente. Para dar mais sentido e força à idéia, e para que a performance tivesse a possibilidade de expressar toda sua potencialidade, elaborei uma intenção para ela e uma outra pessoal, para a execução dela. Passei a perceber que quanto mais clara a idéia se tornava, mais viva e presente ela estaria em todo o meu corpo, favorecendo uma atuação forte, direta, focada. Assim, optei por estabelecer, na performance, uma comunicação precária, prevalecendo o texto verbal como única condição de contato entre o que eu pensava/sentia e o espectador. Dividindo e fragmentando o percurso temporal, defini pausas a cada 05 minutos, escrevendo sobre uma folha de papel, nessas pausas, palavras condizentes com as percepções surgidas nos 05 minutos anteriores. Apesar de poucas palavras escritas a cada pausa, esse foi o código escolhido para mapear a passagem do tempo. As folhas escritas eram colocadas no chão, criando uma cartografia simbólica que pretendia ser a evidência física da passagem temporal unida à experiência pessoal.

Após definir com clareza o percurso de ações, e envolvido nas várias possibilidades que poderia explorar conceitualmente na performance, elaborei alguns enunciados:

1<sup>o</sup> \_ Experimentar a conexão com o fluxo mental, deslocando uma prática de meditação, que tem origem em um contexto específico, para uma prática artística. Assim, uma percepção do transcorrer do acontecimento, sobre uma perspectiva que ocasiona o ultrapassamento da relação objeto/ser individual, permitiu a diluição das diferenças meramente conceituais,

---

<sup>19</sup> FARIA, 2008. Disponível em:  
<[http://ordemaleph.confrariamisticabrasileira.org.br/artigos/a\\_real\\_liberdade\\_humana.php](http://ordemaleph.confrariamisticabrasileira.org.br/artigos/a_real_liberdade_humana.php)>.

acentuando o contato com o presente do acontecimento se desdobrando em suas infinitas possibilidades. Nessa prática meditativa, aliada ao processo de atrito originário de uma superexposição corporal, o que se pretendeu experimentar foi a capacidade de controle mental e centralidade corporal, ampliando conexões com o exterior. Ao estabelecer um campo sutil de vibração, a possibilidade de criação de um campo mítico – um espaço/tempo alterado diante do estado cotidiano dos acontecimentos – permitiu o fortalecimento da experiência performática, que mesmo destituída de grandes e transformadores movimentos corporais, vivificou os fluxos energéticos perceptíveis. De acordo com Renato Cohen, o campo mítico é possível através da “inteireza, adensamento, exacerbação, ampliação da presença – colocação do potencial psicofísico inteiramente alinhado com o trabalho presente”<sup>20</sup>, o que se assemelha ao próprio conceito de meditação.

2<sup>o</sup> \_ Evidenciar a distância existente entre o que o artista pensa e produz e o que o espectador apreende desse fazer. Dessa forma, a relação entre linguagem corporal e comunicação objetiva e direta se dilui, permitindo um estranhamento que, por si só, é característico de uma amplitude nos modos de percepção e códigos cifrados, acentuando uma confluência de fluxos sensoriais incapazes de serem percebidos em sua profundidade e imediatismo. Nessa distância entre a experiência individual e a troca corporal com o espaço, o tempo e o espectador, o que fica palpável de ser dito é a gratuidade existente em tal proposição, que não desejando ser útil e muito menos eficiente – no sentido restrito do termo, geralmente utilizado de forma superficial em nossa sociedade – almeja um contato que permita outras formas de afetação recíproca, onde a relação entre ação e sentido seja “livre” de uma prática dual – observador e objeto observado - e racional - centrada na objetividade dos gestos.

3<sup>o</sup> \_ Reconhecer o artista como proponente de práticas em tempo e espaço reais, alterando a característica representativa da arte - onde o resultado prevalece sobre o processo – e influenciando na elaboração de uma experiência estética/sensorial que se desdobra no tempo/espaço. Tais proposições,

---

<sup>20</sup> COHEN, 2004, p. 67.

desenvolvidas a partir de meados do século XX, são campo de reflexão e pesquisa dentro do cenário da arte contemporânea, influenciando experiências tanto individuais como coletivas.

4<sup>o</sup> \_ Incluir a intenção do artista, o artista, os possíveis objetos agregáveis ao corpo do artista, o espaço no qual o artista se encontra, o tempo que o artista preenche e o observador como elementos integrantes da obra. Dessa forma, tanto o *performer* quanto o ambiente que ele ocupa tornam-se constitutivos dessa prática, ampliando formas de se relacionar com a arte. Se a princípio, o corpo como ser criador – corpo do artista – e ser contemplador da obra – corpo do espectador – ocupavam lugares distintos, em tempos e espaços específicos e distantes; com as transformações surgidas a partir do Modernismo, muitas destas especificidades perdem sua hegemonia, abrindo o campo para experimentações desconstrutoras de uma prática estável e associada à tradição das belas artes. O uso do termo “arte da performance” e suas características foram possíveis a partir da diluição de disciplinas e métodos, oportunizando experiências associadas à vida e aos processos de existência presencial. O ambiente é visto como constituinte da obra, e a percepção desse lugar, tanto pelo espectador quanto pelo artista, são alteradas e presentificadas diante do comum do acontecimento.

5<sup>o</sup> \_ Propor ao espectador a consciência de que é parte integrante da obra, tirando-o de uma postura passiva e contemplativa. Dessa forma, o que inesperadamente surge é um incômodo originado pela desarticulação de uma experiência convencional, instigando o observador e participante a experimentar o momento presente como única idealidade da ação engendrada. Sem pressupostos a seguir e deslocado de gestos sociais automáticos, o participante, mesmo que silenciosamente, não mais se percebe distante da ação. Lançado a uma experiência vertiginosa de presença - movimentando energias estagnadas - a decisão por estar ali deixa de ser mero acontecimento, exigindo escolhas reais, visíveis, ativas. Assim, o espectador não é apenas parte da obra, mas estabelece com ela vínculos que fortalecem sua existência e efemeridade - o próprio devir.

***DURANTE A PERFORMANCE:***

Ao chegar a Casa do Conde, certifiquei-me do espaço onde iria apresentar a performance e logo em seguida preparei os objetos que havia levado comigo. Esses objetos, bastante familiares, compunham um espaço íntimo, um fragmento de memória simbólica concernente ao cotidiano das minhas ações particulares. O horário marcado para o início da minha atuação era 16:15h. Um pouco antes, já no local, percebia aquele território, buscando me familiarizar com a experiência. Muitas pessoas já se encontravam no ambiente da ação. Sentadas ou em pé, me observavam, o que me trouxe a sensação de que os limites entre o que havia proposto e a situação vivenciada se diluíram completamente. A performance já havia começado.



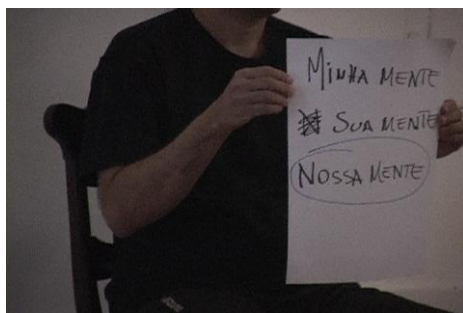


FIGURA 2 - *Manas*  
Fonte: CAMPOS, 2003. Série de 08 imagens da performance.

Nessa diluição dos limites entre os tempos determinados – o antes, o durante e o depois – valores condicionadores de uma especificidade temporal foram imediatamente rompidos, já que a ação se iniciou antes do momento oficial. Eu, preso à necessidade de cumprir o que havia sido estabelecido, ainda não estava sentado. Mas o limite entre o projeto inicial e a ação em si tornou-se vago ou nulo para o espectador. Minhas ações ali já eram observadas e eu me senti transformado em objeto artístico.

O tempo transcorria sem interrupção e me vi diante da certeza de ser o propositor daquela experiência. Chegou o momento estabelecido e então me sentei. Os primeiros 5 minutos foram lentos, arrastados. Meu corpo doía, meu pescoço estava tenso, rígido. Procurava relaxar mexendo os braços, o pescoço, a boca. Buscava confiança e força. Queria muito tornar viva a idéia inicial. Apoiava-me na intenção e na certeza da validade daquela experiência.

#### MEU CORPO PROCURANDO CONFORTO.

Escrevi estas palavras na folha de papel após os 5 minutos iniciais e a coloquei ao chão. Mais 5 minutos e fiquei ali, olhando as pessoas e olhando para mim mesmo. Vendo o que me cercava e como acontecia essa troca entre o que recebia e o que devolvia ao espaço físico e ao espectador. Escrevi:

#### MINHA MENTE – SUA MENTE – NOSSA MENTE.

Tentei criar um elo, uma relação, uma comunicação entre minha mente e a dos espectadores e continuei a observar. Havia várias pessoas sentadas. Algumas se levantavam e saíam, outras chegavam. Algumas pessoas demonstravam estar confortáveis na situação, outras nem tanto. Estávamos todos experimentando o que havia proposto e as reações foram várias, mas todas silenciosas.

#### AS PESSOAS VEM E VÃO! MINHA MENTE É COMO UM RIO.

Nesse momento fiquei muito focado na cabeça das pessoas. Olhei intensamente para elas. Tinha a intenção aqui de criar uma comunicação mental, quase telepática. Ao mesmo tempo incluí o espectador na obra e o retirei da postura de observador contemplativo. Escrevi:

#### EU ESTOU PENSANDO EM VOCÊ! E VOCÊ?

Muitas pessoas se levantaram após estas palavras. Percebi um incômodo geral. O espectador aqui se deu conta de que ele fazia parte do trabalho e que havia uma

constante interação comigo. O que eu escrevia e ele lia era resultado da sua presença. Ao serem lidas por eles, minhas palavras foram como espelhos que refletiram sua consciência. Esta foi à comunicação que quis evidenciar. Não existe um papel pré-definido. Não havia uma idéia pronta. Estávamos interagindo. Aqui, por não saber como agir, muitos espectadores se retiraram.

#### COMUNICAÇÃO – O TEMPO.

Nesse mesmo momento, uma outra performance acontecia e o som do canto da artista indiana Monali Meher invadiu o espaço onde estava. Senti-me inundado pelo outro som que se agregou ao tempo da ação de forma tão suave. Fiquei atento percebendo as pequenas transformações, os instantes que se sucediam ininterruptamente, a magia do momento presente.

#### O SOM É SAGRADO. VOCÊ OUVI? O TEMPO.

Poucas pessoas se encontravam na sala. Alguns curiosos chegavam, olhavam e saíam. Outros se aproximavam e olhavam os papéis no chão. Desenvolvi uma consciência alterada do espaço onde estava. Percebia todo o ambiente pulsando. O corredor que levava até a sala onde eu estava criou vida. Passei a me sentir integrado ao ambiente, a experimentar todo o espaço como unidade.

#### MINHA CONSCIÊNCIA MUDA AGORA.

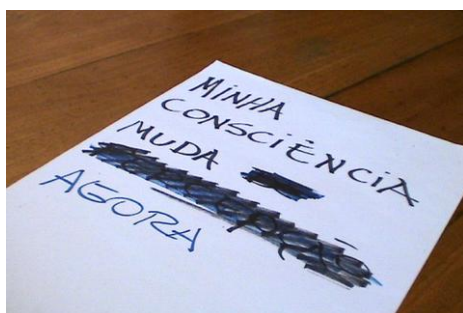


FIGURA 3 - *Manas*  
Fonte: CAMPOS, 2003. Detalhe de folhas escritas durante a performance.

A partir dessa nova consciência, percebia meu corpo como uma massa de energia concentrada. Uma energia extremamente contraída e pulsante.

#### MEU CORPO ESTÁ CONCENTRADO. CONTRAÇÃO. PULSAÇÃO.

Percebia também que assim como estava presente naquele momento, podia deixar minha mente vagar. Experimentei vários níveis de consciência ao mesmo tempo. Assim, pude estar onde minha visão alcançava, no barulho do trânsito lá

fora, no céu azul ou na grama que crescia no jardim externo. Podia vivenciar todos os lugares e ao mesmo tempo estar sentado, realizando uma ação artística.

OBSERVAÇÃO: ESTOU AQUI AGORA! MAS POSSO ESTAR LONGE. AMPLIDÃO.

Nenhuma pessoa na sala naquele momento. Senti-me só no ambiente e essa sensação me trouxe conforto, tranquilidade, segurança.

A AUSÊNCIA PODE SER UM CONFORTO.

Não me sentia mais o centro das atenções. Tinha uma percepção alterada do espaço e estava só na sala. Pude assim perceber o tempo passando, os minutos que se sucediam e a performance chegando ao fim. Continuei a realizar o mesmo ato, independente da presença de observadores. Naquele momento, ao escrever e mostrar o que havia escrito, o tempo era a única testemunha.

EU SOU A TESTEMUNHA DESTE TEMPO.

Uma ou outra pessoa ainda se aproximava curiosa. Eram grandes os momentos em que ficava só. Estava calmo, satisfeito, vitalizado. Consciente dos últimos 5 minutos, uma sensação de apego à experiência me atingiu. Quis segurar o tempo, dominá-lo, evidenciando um padrão que desde o início da ação prevaleceu como condição e que foi a necessidade de quantificar e fragmentar o contínuo da existência.

A AUSÊNCIA É SENTIDA. TRANQUILIDADE. TEMPO ESGOTADO.

A experiência com performance foi transformadora, já que era um iniciante nessa prática artística. Associada ao fator tempo/espaço, a relação corpo/mente foi a base de toda a construção daquela ação. Os vários níveis de comunicação aconteceram a partir do silêncio, do ruído, do movimento, da palavra escrita, da imobilidade, da repetição seqüencial.

Utilizei estes elementos para dizer sobre o tempo e minha experiência em relação a ele. Assim, fui mantendo contato com o espectador, com o espaço ao meu redor e comigo mesmo. Um contato aberto, inesperado, ritualizado. Presente, durante o tempo presente, pude sentir-me integrado ao



movimento da existência, constatando que tempo e movimento são estruturas que sustentam a performance.

Já que o tempo foi um fator tão presente, é importante dizer que foram muitos os *tempos* na performance *Manas*. Além do tempo cronológico - aquele que eu marcava no relógio - outras experiências de tempo aconteceram. Nessa ação, o espectador é convidado a vivenciar um processo mais lento, mais estático, mais silencioso. Tempo subjetivo e particular, determinando a especificidade desse tipo de manifestação artística.

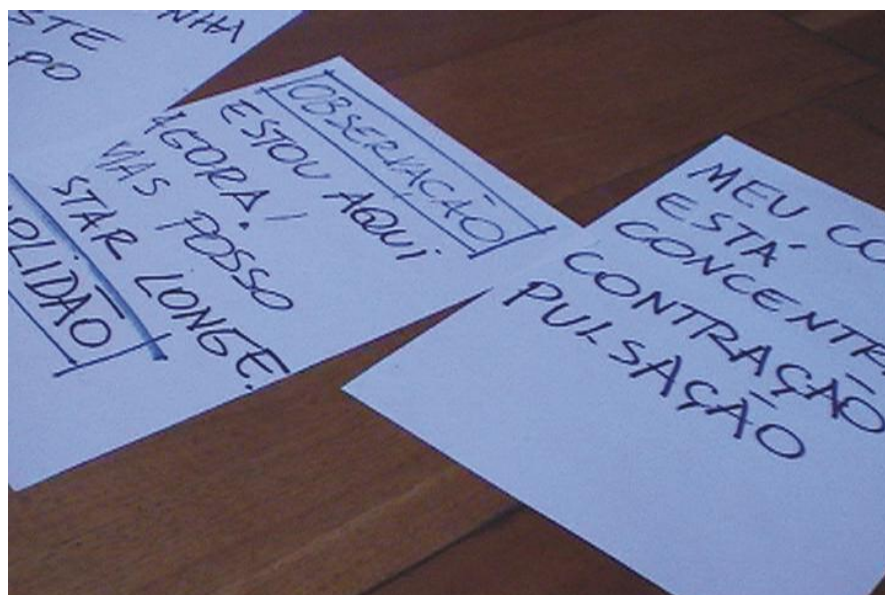
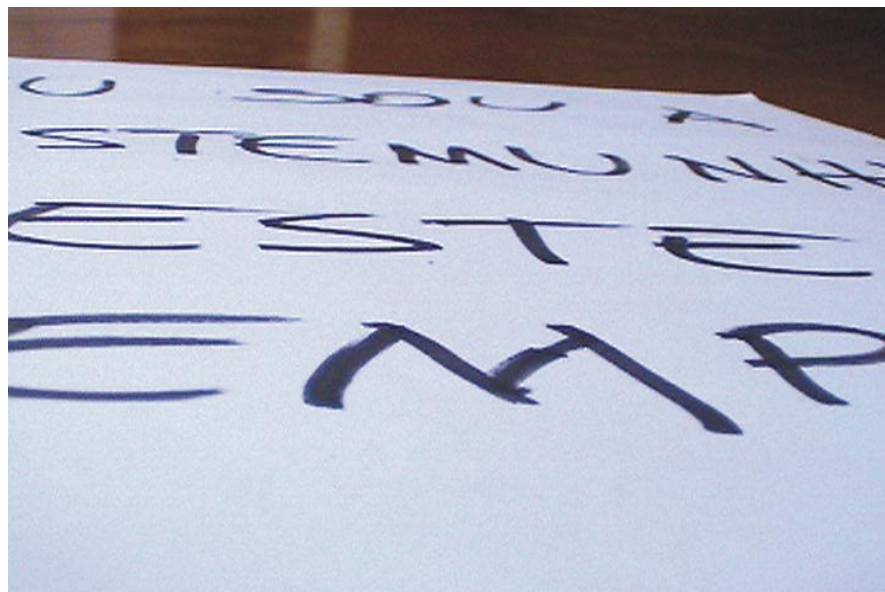


FIGURA 4 - *Manas*

Fonte: CAMPOS, 2003. Detalhe de folhas escritas durante a performance.

Foto: Joacélio Batista.

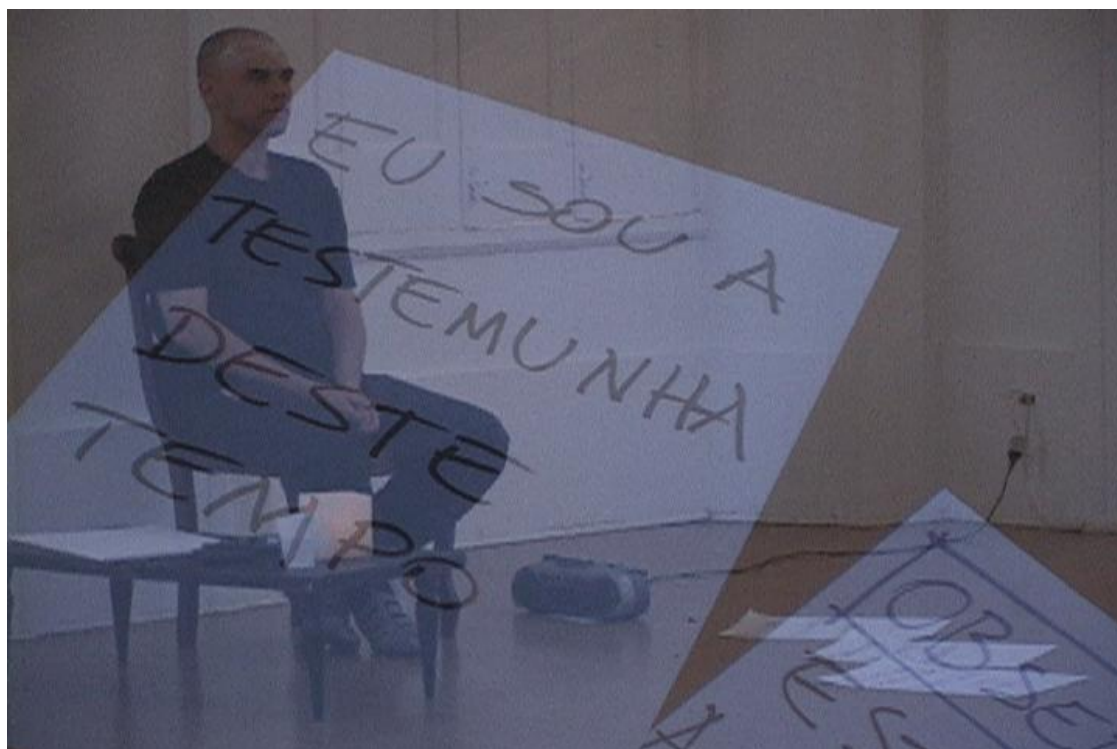


FIGURA 5 - *Manas*

Fonte: CAMPOS, 2003. Páginas escritas durante a performance. *Still* de vídeo. Registro e edição em vídeo: Joacélio Batista.

## Segmento 4: PAUSA 02

Tenho vontade de recuar. Sinto um tremor no corpo quando percebo que minha existência não é mero acontecimento, mas acontecimento extremo, pulsão de vida e desejo. O tremor é manifestação física que ocorre a partir da constatação de que não existe retorno, não existe como voltar atrás, no tempo. Sou invadido pela experiência radical de vida em sua manifestação de unidade. Se existe vida, ela é pulsão criativa. É existência manifesta enquanto ato criativo.

Pouco a pouco percebo não mais conseguir delimitar espaços, durações, para o que é ou não arte. Uma diluição desses limites empreende uma jornada intensa, atenciosa, disciplinada, precisa. O que penso e faço não é mais real, no sentido de uma realidade que aconteça por si só. Sou o próprio caminho e as escolhas. Sou hiper-real, brilho com a intensidade de objetos solares múltiplos, diversos em suas errâncias e devaneios. Sou a pura realidade manifesta, presente em cada gesto, olhar, consciência.

Na ansiedade, que enraizada em meus órgãos, se apresenta como desespero, existe a força da presença e a pressa em me ver livre dessa superexposição. Eu sou uma exposição, uma existência e duração. A imensa capacidade de ação parece se esvaír diante da fuga do presente. O que me aguarda diante da avassaladora percepção da dor inerente à existência, da crescente vertigem capaz de violentar abruptamente o corpo acostumado ao sossego dos gestos previsíveis? Não existe a possibilidade de suprir a vida da arte, nesses casos. Não existe capacidade de suprimir o que resultou tal percepção sensorial, muito menos sua potência, sua fragilidade aberta em carne. Exposição extrema! Existem escolhas, fragmentos - o que pode vir a ser apresentado como arte? Existem elementos que servem como resíduos para a construção desse quebra-cabeça do ser. Mas não existe, realmente, nenhuma separação.

A imagem é um elemento, ela é recorte, mas se não existe imagem dada ou por vir, não existe trabalho. Por isso, o recorte materializa um objeto que é inserido no universo da arte. Pensando sobre isso, observo como cada escolha, cada opção, cada percurso e experiência vêm carregados de sua

determinação. Essas determinações originam novas atitudes, contatos e contágios que, desdobrando-se no tempo/espço, unificam ações em rede. Na complexidade desses fluxos de vida, momentos são transbordamentos, que pulverizando campos altamente fecundos, germinam novas e novas formas de contato, afetividade e troca.

É uma força que vem de fora, mesmo quando parece um grito interno doentio e desesperado que me impulsiona a agir, a movimentar meu corpo em dança sedutora, presentificando devires estranhos e desconexos. Não existe um sentido lógico, não existe a facilidade da razão. É pura energia caótica, aberta aos sentidos que lhe sejam favoráveis.

Não quero mais diferenciar a vida da arte. Arte para galerias, instituições? Arte bem elaborada e construída? O império da razão estuprando qualquer forma de existência que se deseje livre. Somente ampliando minhas concepções e limites, somente o meu pensar livre e aberto podem favorecer a existência de uma manifestação artística localizada, recortada. Lente de aumento sobre uma faceta da realidade da experiência estética. O essencial, invisível, veste os olhos, a pele, os órgãos, os sentidos diversos.

## Segmento 5: INSPIRAÇÃO 2004/05/06\_meu corpo sofre e não agüenta mais

“Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será depravado. Você será significativo e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas vagabundo.”

Deleuze e Guattari

Não fui preparado para a dor. A dor física, a dor mental, o tormento e a vertigem de um corpo em crise. Nada parecia tão mortal quanto a dor contínua, latejante, repugnante. Ódio ao corpo, ódio de mim. De repente, em 2004, uma dor avassaladora toma conta de tudo<sup>21</sup>. Meu mundo desmoronou e um véu de sofrimento cobriu minhas aspirações celestes, universos voláteis, fluidos energéticos em suspensão.

A terra ficou densa, em chamas. Todo o meu corpo em gritos de desespero, culpa, terror eminente. Nesse incômodo, persistente, me vi diante de torturas vorazes, insaciáveis. O que é isso? O que foi aquela insistência? Um grito de desespero de um corpo que não agüenta mais! Dor física, situada em um segmento de mim, uma invaginação da superfície – cloaca, ânus, cu - parte escondida e *feia* que *não serve para nada*. Canal liberador de impurezas, restos inúteis e malcheirosos. Na organização hierárquica do corpo, partes veladas servem para evidenciar as diferenças e conseqüentes valorizações de certos órgãos e superfícies em detrimento de outros. Essa dor deve se esconder dela mesma. Dor imunda! Dor secreta.

Mas ela teimou em existir, persistir, aumentar, sair de seu território limitado e, desterritorializada, contaminar todo o corpo. Na sua impregnância - presença intermitente - fui experimentando dias e meses de martírio e ânsia.

---

<sup>21</sup> Durante o ano de 2004, inicia-se um processo hemorrágico no ânus, resultado de uma patologia denominada Síndrome do Intestino Irritável. Tal manifestação, posteriormente diagnosticada, exigiu de mim uma reformulação de hábitos e costumes e, necessariamente, uma readaptação ao meio. Dessa dor, que se manifestou e foi persistente por mais de um ano, desenvolvi Síndrome de Pânico e outras manifestações psíquicas que debilitaram profundamente o meu corpo. A partir da inevitável

Quando tudo parecia se resolver, o corpo todo foi afetado pela constância do incômodo. Como em uma queda abrupta e profunda, uma fresta negra se abriu me sugando para as profundezas do abismo escuro e labiríntico do desconhecido em mim. Não apenas perturbado pela dor física, experimentei pânico, desespero e vertigem pela própria existência – a minha e a do mundo.

Morte de um corpo, re-nascimento, consciência do descontrole. Um descontrole inigualável, imensurável. Bestas infernais atormentando meus santos sonhos, meus desejos discretos, minhas crenças seguras e férteis - alimentos saudáveis de uma terra amorosa, confortável, acolhedora. Convulsões aflitas pedindo ajuda ao Senhor. Devires animais e índios e negros. Antepassados circundando as energias da mente e do corpo. Rituais mórbidos, tortura, escravidão, extermínio. Atualizações constantes de outras esferas de existência. Intuições e presságios catastróficos, visões de fim de mundo - queda, sempre a sensação de queda, de um corpo que não agüenta mais.

Dessa dor que não mais distingue lugar e que, naquele momento, foi o todo do acontecimento, hierarquias até então estabelecidas espalharam-se sobre superfícies caóticas e indistintas. CsO<sup>22</sup> que agora pode ser atravessado por estímulos vibrantes, fluxos exuberantes de vida, oníricos delírios e devaneios que são realidades ainda. Serão realidades por vir? Acontecimentos em meio a conflitos e cegueiras sociais, insensibilidades orgânicas, máquinas de controle.

Diante disso: quero viver! E dessa consciência vital, uma nova abertura – uma porta entreaberta ou mesmo fechada, mas uma porta – permitiu vislumbres de outra existência. Mesmo na horizontal, já que nessa posição a sensação de desequilíbrio e fragilidade era suportável, o corpo enfrenta o trágico. Citando Pelbart, em um texto onde ele discorre sobre o corpo do informe e da fragilidade próxima do inumano, nesses estados “somos confrontados a uma surdez que é uma audição, uma cegueira que é uma vidência, um torpor que é uma sensibilidade exacerbada, uma apatia que é puro

---

transformação metamorfósica, pude questionar valores e padrões de comportamento definindo toda a série de proposições corporais posteriores.

<sup>22</sup> Para Deleuze e Guattari, o Corpo sem Órgãos (CsO) não é um conceito, mas uma possibilidade resultante de um conjunto de práticas. Ao contrário da psicanálise, que incentiva o reencontro com o

*páthos*, uma fragilidade que é indício de uma vitalidade superior.”<sup>23</sup>Porta que se abre para uma experiência renovada e que, ainda difusa e iluminada ao extremo, permite uma conjugação entre o corpo ausente e aquilo que está por vir, impelindo para um dentro que é fora - mas ainda um dentro - outras afecções, percepções, experimentos.

Citando Lapoujade<sup>24</sup>, como estar à altura da dor e do sofrimento, escolhendo expor-se a eles, ao contrário da fraqueza de optar por apenas cultivar a força? Penso que estar aberto, ao avesso, percebendo as conexões estranhas e rarefeitas que atualizam no vivo o esfacelamento das energias dominantes e confortáveis da adequação social, são vislumbres de forças capazes de reanimar o corpo doente e esquelético. Assim, permitindo opor-se ao sistema do juízo cristão e, conseqüentemente, às suas ramificações na medicina e na sociedade de controle, o corpo que sofre pode impor sua presença e soberania diante de pressupostos rígidos, minando duas formas opostas e agregáveis de relação com a dor – seu prolongamento e sua expiação como anestesia. Anestesia que impede o homem de olhar para si e perceber sua própria ferida, seu ressentimento, tornando-o insensível a si mesmo.

Como diz Deleuze, na esteira de Nietzsche, o sofrimento é condição do corpo nos contágios e afetos com o exterior, “com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes... é primeiramente encontro com outros corpos.”<sup>25</sup>Desses encontros, o que posso querer, e querer muito, é a vida em sua potência criativa, liberdade e força imanente, não desejando apenas me ver livre do sofrimento, mas criar mecanismos de defesa que possam suportar a dor sem desmerecê-la e menosprezá-la, construindo uma nova possibilidade de existência que suavize a presença do controle social, do adestramento, das crueldades impostas pela culpa e medo.

O “eu não agüento mais” não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a *potência de resistir do corpo*. Cair,

---

eu, o CsO só é possível com o esfacelamento do eu, com a retirada do fantasma que é “o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 12).

<sup>23</sup> PELBART, 2003, p. 44.

<sup>24</sup> LAPOUJADE, 2002, p. 81.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 86.



ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência. É a razão pela qual toda doença do corpo é, ao mesmo tempo, a doença de ser agido, a doença de ter uma alma-sujeito, não necessariamente a nossa, que age no nosso corpo e o submete às suas formas.<sup>26</sup>

Nada do que foi dito até aqui pretende estimular uma prática da dor e do sofrimento e, muito menos, ser a apresentação clínica, psicótica ou esquizofrênica de um corpo exaurido pelo que o ultrapassa e o atinge. Entretanto, dizer sobre essa dor agrega os interstícios de disciplinas aparentemente distintas e que, no caso da arte, manifestam-se atreladas, inseparáveis. O poder de cura, próprio da clínica, estende-se e transborda, potencializando ações e pensamentos próprios do universo artístico. Dessas contaminações, evidenciadas nas práticas artísticas contemporâneas de uma forma até então jamais vista, o que se percebe é a capacidade da arte e, por conseguinte, do artista, de dar conta do mal-estar que o acompanha, impulsionando-o a agir no sentido de construir mundos que possam fortalecer percepções alteradas pelas mortes sucessivas as quais somos acometidos. Como comenta Suely Rolnik,

A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo; dele nascerá sua obra, e junto com ela um outro eu, até então larvar.<sup>27</sup>

Toda essa exposição e desvelamento da intimidade individual – minha intimidade - muitas vezes constrangedora e particular, pretendem ser uma doação: doação de forma, de jogo, de sentido. Dessa exposição, política em sua natureza pública, já que aberta ao que dela pode ser visto e dito, é que a prática da performance é uma doação de si. O corpo como objeto e propositor de experiências tende a se ramificar e estender, ampliando contatos múltiplos e interdisciplinares, agregando junto a si todo um emaranhado narrativo e

---

<sup>26</sup> LAPOUJADE, 2002, p. 89.

<sup>27</sup> ROLNIK. O híbrido de Lygia Clark, p. 341. In: LYGIA Clark, 1997.

conceitual. Desses contatos, associações e agrupamentos, surgem questões que são essenciais para se perceber a minha produção nesse período onde, através do uso de uma simples câmera fotográfica digital, com dispositivo de captação de imagens em movimento, pude desenvolver uma série de videoperformances.



FIGURA 6 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Horizontalidade.  
Fotografia digital. Dimensões variadas.

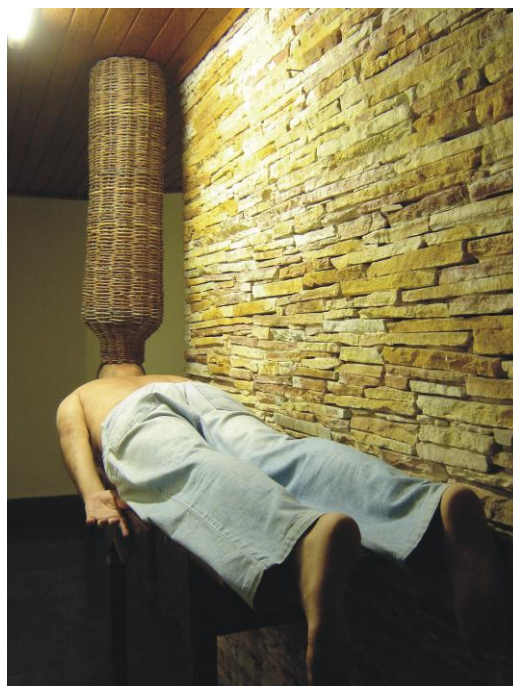


FIGURA 7 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Horizontalidade.  
Fotografia digital. Dimensões variadas.



FIGURA 8 - *Sem título*  
Fonte: CAMPOS, 2007. Série Horizontalidade.  
Fotografia digital. Dimensões variadas.



FIGURA 9 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Horizontalidade.  
Fotografia Digital. Dimensões variadas.

## Segmento 6: PAUSA 03 - meu corpo é um acontecimento

Ao iniciar uma pesquisa que envolve ações corporais, mesmo que muitas delas desdobradas em processos fotográficos e em vídeo, o tempo como presença indistinta e sem corpo, capaz de se atualizar a partir destas mesmas ações, é um elemento fundamental na percepção e construção dos trabalhos advindos daí. Apesar da facilidade em enumerar ações de forma cronológica, evidenciando um passado que determina fatores presentes e que são, da mesma forma, passado como causa de um futuro imaginário, o transcorrer ininterrupto do tempo só é possível de se verificar através de uma série de acontecimentos que o preenche.

Anne Cauquelin<sup>28</sup>, no livro *Frequenter os Incorporais*, nos apresenta a estreita relação entre o pensamento filosófico estóico e a arte contemporânea, especificamente naquilo que os estóicos denominavam *incorporal*. E é através do pensamento sobre o incorporal estóico que podemos nos ater às questões próprias do pensamento atual em arte. Vazio, lugar, tempo e exprimível são discutidos enquanto fios condutores reflexivos capazes de nos situar no âmbito da produção contemporânea. E não poderia ser mais adequado situar tais questões dentro do assunto dessa pesquisa.

É Cauquelin quem diz que;

A orientação linear não tem espaço de ser no tempo incorporal. Ele ignora a sucessão dos fatos passados, assim como não prejulga - dando-lhes uma forma *a priori* – os fatos que o preencherão. O que existe é apenas o presente, o momento – ou o instante, como se queira – que dá um corpo ao atemporal e o faz vir a ser tempo.<sup>29</sup>

Os acontecimentos seriam, dessa forma, preenchimentos para o atemporal. Estes preenchimentos atualizam momentos que se apresentam como linearidades temporais. O presente se desfaz imediatamente após sua

---

<sup>28</sup> Anne Cauquelin é Doutora e professora emérita de filosofia da Universidade de Picardie, na França, além de redatora da *Revue d'Esthétique* e ensaísta.

<sup>29</sup> CAUQUELIN, 2008, p. 94.

apreensão, após o acontecimento que o preenche, abrindo-se ao nada que convida novos acontecimentos.

O corpo como acontecimento é exatamente a capacidade de fazer do atemporal um momento de tempo presente. É ele que permite sucessões de sentidos entre fatos passados, ligando-os ao presente e desdobrando-se em futuro. De fato, as relações entre passado, presente, futuro não são da natureza do acontecimento e sim dos sentidos que os preenche. Somos nós que fazemos o malabarismo mental de elaborar sucessões lineares aos fatos.

Tudo isso é bem obvio, e se repito ou afirmo sua existência é exatamente buscando situar meu corpo dentro desse acontecimento, tornando-o a própria imagem do tempo, sua presença e vitalidade. Um corpo que é tempo atravessa tanto uma realidade da carne, que o constitui, como também aquilo que suspende as ações retirando-as do contexto visível e que pode, nesse caso, ser chamado de incorporal. O incorporal então seria o acontecimento enquanto relação entre corpos, uma presença invisível de tempo, que sendo atemporal, acolhe a ação presente enquanto matéria.

Penso que, para acentuar tal característica de presença, em que o corpo é imanência vaporosa em constante construção e caos, a ausência aparente de sentidos, a precariedade das forças lineares de ações previsíveis, constitui elementos capazes de desestabilizar nossa percepção cognitiva linearizante. O corpo como acontecimento desloca qualquer possibilidade imediata de representação, interpretação e julgamento, situando-se no limiar entre presença e seu desdobramento temporal/espacial. Diante das imensas possibilidades que nos estimula a agir, o presente é o fato real em sua magnitude, indistinto e desterritorializado de qualquer conexão entre passado e futuro. Os sentidos advindos dessa presença são estímulos para posteriores ações, ilimitadas e finitas, mas sempre abertas ao devir. Estímulos sensoriais e perceptivos para deslocamentos existenciais, contribuindo ativamente na construção de mundos incessantes, também ilimitados e finitos.

Meu corpo como acontecimento é o advento das forças físicas visíveis em consonância a estímulos invisíveis, trocas sensíveis, afetações recíprocas, imanência e incorporalidade dos *seres* efêmeros e sensíveis que

habitam o vazio e que não podem ser vistos pelo olho-do-visível, o olho retiniano.



## Segmento 7: EXPIRAÇÃO 02

Já que o sofrimento e a dor são manifestações de uma exposição ao exterior, de um contato com o mundo; não é possível estar desatento e protegido das questões advindas do crescente desenvolvimento tecnológico e suas ramificações frente à sociedade de controle. Se antes, diante do processo de industrialização, investiu-se no corpo como elemento fundamental dentro desse mesmo processo, disciplinando-o para o trabalho útil através de políticas estatais favoráveis à saúde mental e física, objetivando um cuidado com o corpo da população através da vigília gerida pela fábrica, escola, hospital, família etc<sup>30</sup>; hoje, diante do atual modelo da sociedade e política globalizada e capitalista, o controle é contínuo, fluido, intersticial e imaterial, não mais restrito e confinado a lugares específicos.

O principal veículo mantenedor dessa nova sociedade, que pretende *limpar* o planeta, propondo políticas constantes que mesclam moralismo, ecologia, assepsia, interfaces de comunicação e simplicidade existencial, é a tecnologia digital e as facilidades oferecidas por uma comunicação imediata e abrangente. Incentivando constantemente o corpo a participar, para se reconhecer vivo, somos levados a manifestar nossas simpatias e a reclamar nossos direitos. Nesse processo de valoração individual, que reclama e impõe seu controle na garantia da liberdade de uma existência em grupo, a lógica da sociedade disciplinar se estende, fluidifica e, tornando-se rizomática, impõe formas de ver, sentir e pensar.

Na construção dessa lógica social e política específica, visando uma sociedade asséptica e individualista, onde o contato e a comunicação se expandem ao mesmo tempo em que se distancia, já que é mediado por tecnologia, o ideal de um corpo *limpo, leve e imaterial* condiz com a necessidade

---

<sup>30</sup> Michel Foucault, em *Vigiar e punir*, livro de sua autoria, analisa a sociedade disciplinar caracterizando-a como o adestramento do corpo e sua integração aos sistemas sociais e às disciplinas, favoráveis a uma otimização do trabalho útil. Restrita a espaços específicos: escolas, fábricas, hospitais, oficinas, tais corpos eram vigiados e punidos, priorizando-se a relação quantitativa em contraposição à individualidade.

do uso de próteses tecnológicas, mantendo-nos isolados de uma apreensão corporal sensorial, material, vital. Tais corpos, *libertos* da *imundície* da carne - mal cheirosa e finita - podem oferecer o melhor de si como operadores locais de uma rede global e auto-sustentável.

Nesse controle profundo - atingindo a consciência e a subjetividade dos corpos - que não apenas influi de forma estática sobre o indivíduo, mas transforma-o em seu aliado e ativador constante, o poder não mais se situa em uma perspectiva vertical e hierárquica, mas sim através de uma polarização horizontal. Não apenas punitivo e repressivo, “ele se encarrega positivamente da produção e da reprodução da própria vida na sua totalidade.”<sup>31</sup>

Dessas questões, materializadas em meu corpo diante de intensa fragilidade, pude re-orientar minha relação com o espaço e tempo em que vivia e, através do uso dessas mesmas tecnologias, propor experiências meditativas ao corpo, acontecimentos como linhas de fuga, alterações de percepção, intuições<sup>32</sup>, curas inimagináveis. Claro que tais experiências agregam percepções subjetivas - e não tem como ser diferente - mas, também, ampliam interações com o fora de forma a minimizar forças fechadas e estanques.

Assim, as experiências que propus, advindas do desejo de transformar ações corporais íntimas e destituídas de significado aparente em ações públicas, acrescidas de uma referência à vigília social, tanto pela captação precária das imagens quanto pela transgressão do uso do espaço, foram desenvolvidas durante o ano de 2005 e 2006. Nessa série de videoperformances,

---

<sup>31</sup> PELBART, 2003, p. 82.

<sup>32</sup> É verdade que Bergson não foi contra a forma representativa de contato com o mundo, própria da construção racional dita “clássica”. Apenas percebeu, nessa forma, uma impossibilidade de apreensão mais profunda dos objetos, distanciando-nos do conhecimento “de dentro” - aquele que acontece nas singularidades do contato e propicia simpatias e simbioses entre o conhecedor e o conhecido. Dessa forma, na razão clássica, Bergson percebe um conhecimento analítico que pressupõe uma longa distância entre sujeito e objeto, tendo a linguagem como recurso máximo de expressão do conteúdo dessa representação. Nessa hegemonia da linguagem, que oferece um conhecimento geral das coisas, nos tornando aptos a vê-la mais real do que o próprio mundo - uma realidade fixa, superficial, simbólica, representativa - somos incapazes de perceber a constante transformação daquilo que nos cerca.

O conhecimento intuitivo seria, então, aquele conhecimento que, acolhendo o tempo e a duração dos acontecimentos e dos seres, apreenderia o evento com a percepção livre de simbologias e linguagens interpretativas. Assim, sem a tradução própria da análise perceptiva “clássica”, que se situa à parte

o trânsito entre o público e o privado é mediado por uma câmera fotográfica digital – o observador *voyeur* - em sua possibilidade precária de apreensão de imagens em movimento. São ações corporais que dialogam com o ambiente familiar cotidiano e que, a partir de movimentos desconexos, sem uma lógica exterior, libertos de uma utilidade prática, evidenciam uma presença corporal destituída de padrões estetizados, proporcionando o fluxo de subjetividades não modeladas.

Através do suporte vídeo, a capacidade de registro da ação é acrescida de recortes, luminosidade do ambiente, textura da imagem, clareza ou imperfeição, localização espacial da tela, atualização temporal e espacial do ato. Definindo características próprias para o meio, é improvável definir tais trabalhos como apenas registro de ações. A presença do corpo é, nesses casos, elemento constitutivo de toda uma dinâmica em diálogo com o suporte que o acolhe.

Nessas videoperformances, o ato em si não foi previamente programado. De forma espontânea, as ações envolveram um modo subjetivo de observação e meu desejo consciente/inconsciente, atuando na dobra estabelecida entre criador e observador. Esse duplo papel, realizado por mim, permitiu uma intensificação da percepção corporal, contribuindo para a criação de rituais de contato com o próprio corpo e com o que o cerca, ampliando a experiência de percepção do espaço e do tempo.

Trazendo vitalidade ao corpo, essas ações oportunizaram momentos de contato criativo com o próprio ser, que em processo de presença e apreensão espacial proporcionaram “experiências do tipo “eu””.<sup>33</sup> Como define Robert Morris, “o “eu”, que é essencialmente sem imagem, corresponde à percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente.”<sup>34</sup> Esse estar presente sem memória, trazendo junto ao corpo o movimento soberano<sup>35</sup> da existência,

---

daquilo que percebe, o ser empreende uma jornada unido ao objeto de percepção, em um movimento que coincide com a própria duração do que é percebido.

<sup>33</sup> FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 405. É Robert Morris, artista americano, que nos anos 1960/70, em textos críticos sobre escultura e processos perceptivos em constante mudança e que se desdobram temporal e espacialmente, escreveu sobre a experiência espacial em transformação.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 404.

<sup>35</sup> Sem me deter nos conceitos clássicos e jurídicos do termo *soberania*, e muito menos o qualificando como superioridade social e política, a soberania é aqui considerada como ausência de sentido útil e prático para a existência. Vivendo independente de uma seqüência temporal e histórica, o soberano é

conecta fluxos dispares – sonoros, luminosos, corporais, energéticos – que se atualizam em uma unidade de movimento processual cósmico, captando a presença como duração. Essa percepção do *todo* e que é distinta de uma apreensão interpretativa e representativa, fortalece a adição de *ruídos*, próprios do contato temporal, que incluídos ao processo, acrescentam dimensões inesperadas ao trabalho.

Na vídeoperformance *Corpo perpétuo* (2005), a ação acontece no banheiro. Eu, sentado sobre o vaso sanitário, executo movimentos ritmados e constantes durante 03 minutos. Como um pêndulo, oscilo entre o lado direito e esquerdo, fitando a câmera à minha frente. A imagem, registrada pela câmera, não apresenta muitos detalhes do local. Apenas um objeto na parede é revelado e logo após encoberto, assim sucessivamente.

Esta ação performática é puro gesto autônomo. Meu desejo em desvelar outros sentidos para a presença do meu corpo no ambiente familiar, na familiaridade e intimidade dos espaços cotidianos. O espectador, ao seguir os gestos do performer, experimenta uma crescente vertigem, advinda da incessante e ritmada oscilação do movimento.

---

aquele que joga com o presente, aberto aos devires reais que impulsionam o movimento do mundo. Como diz Bataille, em seu texto *Essai sur la souveraineté*, e citado por Pelbart no livro *Vida capital: ensaios de biopolítica*, a ação soberana é um dispêndio gratuito – seja de alegria, de trabalho, de energia, de afeto – um excedente. Excedente que tem algo de milagroso e de divino. O que é difícil entender, inclusive para Bataille, é que estas ações soberanas, interruptoras da continuidade do tempo, “não tem objeto nem objetivo, dão em Nada, são Nada” (PELBART, 2003, p. 35).



FIGURA 10 - *Corpo perpétuo*  
Registro e edição de vídeo: CAMPOS, 2005. *Still* de vídeo. Série de 05 imagens.

Em outra videoperformance, *05 x objeto* (2005), adentro um espaço familiar e me sento em uma cadeira, ficando imóvel por alguns momentos. Esta ação se repete cinco vezes durante um tempo de 12 minutos. Aqui, fica evidente a presença do corpo como objeto em meio a outros objetos, mas, também, sua soberania sobre os outros elementos de cena. O movimento anterior e posterior à imobilidade transmitem uma potência ao corpo que reverbera durante a ausência de movimento. No ambiente, o corpo é pura afetividade e sua ausência evoca a necessidade de preenchimento do espaço antes ocupado por ele.

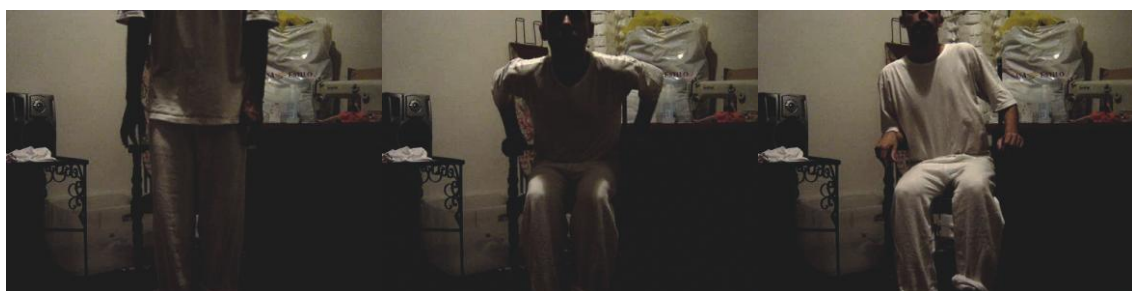
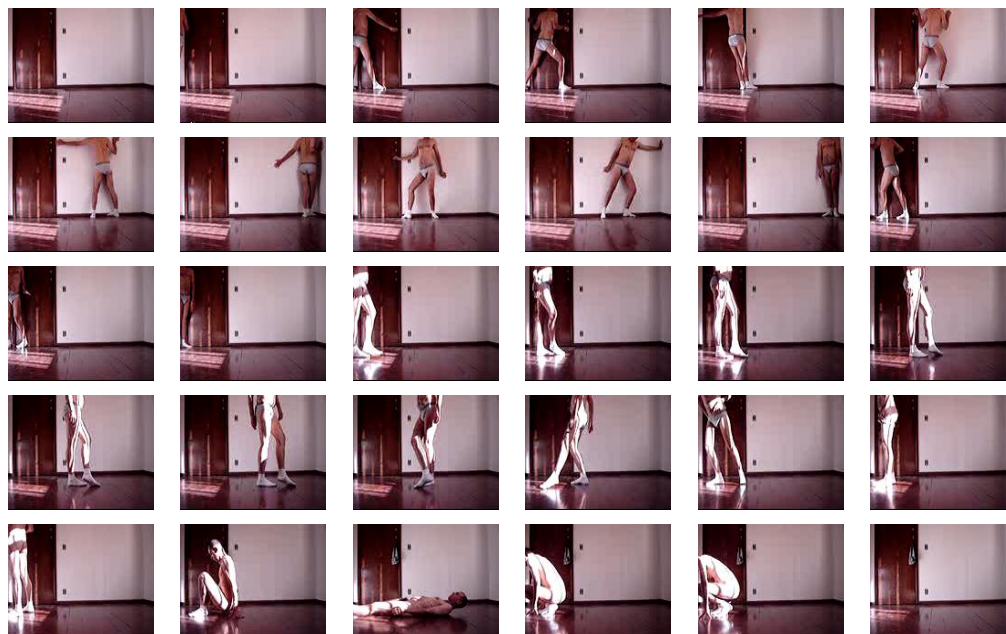


FIGURA 11 - *5x objeto*

Fonte: CAMPOS, 2005. *Still* de vídeo. Série de 03 imagens.

Já em *Adaptação* (2005), 10m 56s., o local escolhido para a ação foi a sala vazia de um apartamento. Através do movimento e da imobilidade, atuo quase nu no espaço, tentando manter um contato de aproximação com ele. Nesse local, ainda desabitado, quero criar intimidade e familiaridade, entregando meu corpo às percepções e locomoções inusitadas. Nas extremidades da sala, escolhendo a dobra entre o assoalho e a parede como espaço de percurso, procuro me locomover. Ao final, me deito nu na sala nua e me entrego àquele ambiente. Um ritual solitário que é registrado pela câmera fixa, acoplada um pouco acima do chão, do outro lado da sala.

FIGURA 12 - *Adaptação*

Fonte: CAMPOS, 2005. *Still de vídeo. Várias imagens.*

Em *Hall do elevador* (2005), a ação acontece, como o próprio nome diz, nesse espaço de passagem. Nesse trabalho, procuro estabelecer uma relação corporal com o reduzido espaço do hall, mas, e principalmente, com o dispositivo eletrônico que acende/apaga a luz de acordo com a ausência/presença de movimentos no ambiente. Assim, o vídeo é constantemente invadido pela ausência de luz, ocasionando movimentos corporais que alimentam o funcionamento desse dispositivo.

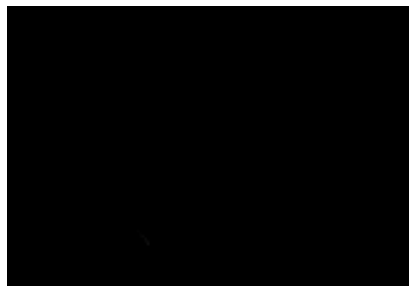
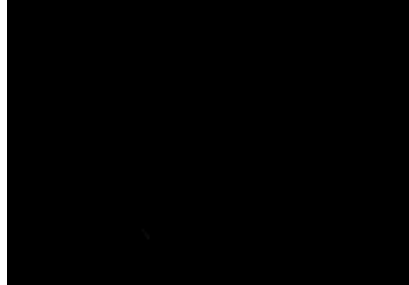


FIGURA 13 - *Hall do elevador*  
Fonte: CAMPOS, 2005. *Still* de vídeo. Várias imagens.



Em *Meu corpo procurando conforto I* (2006), o desafio é modelar o corpo sobre o espaço de uma pequena mesa. A câmera, invertida, registra as contorções corporais sobre os pés da mesa, estabelecendo, ao final, a impossibilidade de realização dessa intenção. Corpo em evidência, movimento, imobilidade, gestos autônomos, comunicação subjetiva, o que pode o corpo?



FIGURA 14 - *Meu corpo procurando conforto I*  
Fonte: CAMPOS, 2006. *Still* de vídeo. 02 imagens.

Tais formas de expressão, próprias de um fazer singular e rizomático, em que a irracionalidade como transitoriedade, efemeridade e impermanência anunciam territórios flutuantes questionadores da estabilidade das coisas em suas certezas e hábitos, é que posso dizer, seguindo o pensamento de Maffesoli,<sup>36</sup> que tais proposições, em vídeo, apontam para o que ele define como uma “ética do deserto”, naquilo que ela tem de abandono da visão estritamente materialista e o predomínio da intensidade da experiência do Ser.

Na ética e estética do deserto, o espaço é lugar de consumação, opondo-se a noção de espaço como consumo, enfatizando a qualidade da existência e seu aspecto estranho - ou estrangeiro - no sentido de que “o sem nome” possa vigorar como o outro a que se quer chegar. Como diz Maffesoli,

Há uma ligação estreita entre a viagem, a iniciação e o estrangeiro. Para dizê-lo em termos um tanto funcionais, o estrangeiro é um bom meio para integrar os benefícios da morte simbólica, para tirar todo seu proveito do negativo, e isso para atingir a um ser mais, seja de que ordem for.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> MAFFESOLI, 2001, p. 177-192.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 182.

Em busca de revelar camadas mais profundas nas videoperformances desse período, escolho duas delas – uma inclusive já apresentada aqui – para estender uma reflexão.

#### ADAPTAÇÃO:

Habitar uma nova casa<sup>38</sup>. Sair de um território conhecido e familiar para um novo lugar, nova existência. Nos resíduos daquilo que não se conhece bem, deixar minha presença intuir bons presságios, benção e ativação do espaço físico favoreceram uma percepção mais carinhosa e confiante diante do desconhecido. Como as benzedeadas, tradicionalmente mulheres do interior e do passado recente, agir no espaço dessa nova habitação como *curandeiro* foi o estímulo para a videoperformance *Adaptação*.

Se a ação resultou em imagens em movimento, o acontecimento do corpo naquele lugar partiu de percepções e necessidades muito distintas das expressões artísticas como disciplina. Nesta ação, mais do que um diálogo com os meios de comunicação e as novas tecnologias, o que o corpo engendrou foi uma sucessão de deslocamentos e pausas capazes de, em contato com o ambiente, movimentar as energias densas e estagnadas que ali estavam presentes. Nessa alteração imperceptível do campo vibratório, outra consciência corporal e mental capacitou esse mesmo corpo a experimentar presença unificadora e abertura às energias favoráveis. Desse adensamento da presença, o corpo fragilizado pôde, por momentos, reerguer seus vínculos com as pulsões de vida e força presentes no todo do acontecimento. Assim, uma vitalidade esquecida, entretanto reativada, impulsionou conexões com espaços *mortos*, animando-os.

---

<sup>38</sup> Uso a palavra *casa* para designar moradia, sem me preocupar com diferenças entre as especificidades urbanas. No caso citado, a moradia é um apartamento, generalizando o que pode ser visto como uma diferença. Gaston Bachelard, no livro *A poética do espaço*, dedica grande parte de suas reflexões ao tema da casa. De acordo com seus escritos, a simbologia da casa está imersa em nossos sentidos, impregnada em nossos devaneios – bem burgueses por sinal – mas, de qualquer forma, particularizam a descrição do que é uma casa. Claro que tais memórias, sensações e imagens advindas da simbologia da casa podem ser estendidas a outras moradias e, em meus escritos, isso é um fato (BACHELARD, 1993).

Portanto, tornar o espaço de uma nova moradia, ainda marcada pela presença do outro que não se sabe quem, em um espaço íntimo e unificador e, também, um espaço que acolhe o que de novo está por vir, exigiu um preparo que naquele momento me pareceu necessário. Tanto pela debilidade na qual estava acometido, quanto pela intenção de estabelecer um vínculo afetivo de entrega entre o meu corpo e aquele lugar. Apesar disso, tudo se agravava devido à condição de uma certeza de ruptura, de ausência, onde o espaço da casa me pareceu um lugar não mais possível. Se antes existiu uma idealização em relação à habitação - lugar de recolhimento e meditação – naquele momento, diante das questões que me moviam, não mais percebia esse acolhimento e proteção. Andar entre a parede e o chão, na dobra dessa curvatura de 90 graus, foi como uma insistência e uma prece, desejando que o contato entre meu corpo e aquilo que idealizei pudesse se estender no tempo. Mais que isso, foi uma despedida e um agradecimento, permitindo ao corpo, novas e fortalecedoras conexões com o fora. Desses gestos ritualísticos, manifestações de um contato intuitivo com o espaço geometrizado e sufocante daquelas paredes, onde a porta fechada, visível no vídeo, se apresenta como fresta capaz de acolher a fuga, fui me movimentando lentamente, pausadamente. O silêncio acolhendo o ruído do fora, a dor sendo trabalhada e se tornando esquecimento, o corpo ampliando sua presença e se tornando o todo.

É Didi-Huberman quem diz sobre a encarnação da geometria em nossos corpos, e de como ela nos orienta e incorpora, “pois *portamos* o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas.”<sup>39</sup>. Não existindo apenas como cenário ou pano de fundo para nossa existência, a geometria dos espaços construídos nos modela, orienta, determinando relações específicas entre o ser e o outro, definindo percursos, experiências, memória, afetos. Assim, o espaço vazio da sala, em *Adaptação*, acentua a presença trágica do encontro entre o corpo e o lugar, intensificando o confronto e os desafios advindos dessa proximidade. O corpo

---

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246.

que se movimenta pela sala do apartamento quer, antes de tudo, impor sua presença, manifestando sua consciência de ser afetado. A partir disso, o embate, a imposição corporal dilui-se pouco a pouco e, transformada em reverência, comunga com a permeabilidade e troca entre o dentro e o fora.

A aceitação e entrega, qualidades surgidas a partir da ação temporal/espacial ritmada, conecta o corpo a uma amplitude maior que a materialidade dos elementos, estruturando uma razão lógica que ultrapassa a mera definição das coisas e dos seres. Transitar pelas paredes que posso vir a sentir em mim, já que sou nelas, manifestou-se como existência desejosa de se ver livre da força gravitacional, fluidificando uma rigidez que, inconsciente, estabelece lugares definidos para nossas presenças.

#### POLICÉFALO:

Em *Policéfalo*, videoperformance de 2007, novamente persiste a insistência da presença física em contato com a geometria dos espaços familiares. Nesse corpo estranho, coberto por uma vestimenta preta e permeado por imagens – pinturas – sobre objetos almofadados acopladas a ele, não se vê o rosto - meu rosto - durante toda a ação. Esses objetos – cabeças - como próteses, *libertam* o corpo da relação com a unidade individual, fortalecendo conexões com devires processuais inacabados, monstruosos, fantásticos, míticos. A ausência do rosto,

libera de algum modo *cabeças* pesquisadoras que desfazem em sua passagem os estratos, que atravessam os muros de significância e iluminam buracos de subjetividade, abatem as árvores em prol de verdadeiros rizomas, e conduzem os fluxos em linhas de desterritorialização positiva ou de fuga criadora.<sup>40</sup>

Por momentos, me atiro sobre a parede como se quisesse destruí-la. A porta fechada, visível no vídeo, assemelha-se a um ornamento, já que nesse desejo de ultrapassar paredes não cogito seu uso. Ou, quem sabe, sua presença é apenas elemento simbólico, algo que está ali para ser visto, sentido,

esquecido? As portas são lugares de abertura, caminhos, passagens, já que através delas somos levados a interiores territorializados e exteriores que novamente se territorializam em subjetivos espaços internos. Não é simples ultrapassar portas e vencer o desafio do novo que se encontra tão próximo. Se fechadas, me remetem ao complexo jogo dual daquilo que se mostra e se esconde, da curiosidade em se saber o que se encontra por trás delas, mas, também, dos desafios advindos de sua transposição. Será que verei o que suporto ver? Será que tenho como me responsabilizar pela revelação que se encontra ali, tão próxima e tão distante?

“Pois essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida.”<sup>41</sup> E nesse luto, que é a morte ou o sufocamento do desejo de atravessá-la, novamente o choque de se ver no esquecimento daquilo que se quer ser, da força necessária para se romper as amarras dessa teia imaginária. “É que a porta é uma figura da abertura – mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta.”<sup>42</sup> Ignorá-la, ou quase, e forçar novas aberturas, nesse arremesso contra a parede, indica um desejo de jogo, de impulso contrário à sua presença, manifesto consciente por estarmos “de fato *entre um diante e um dentro*. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.”<sup>43</sup>

Não havendo um único rosto capaz de favorecer interpretações, indicar sentidos, favorecer redundâncias, o corpo que se move, em transe, orienta-se pela força de sua presença, estimulado pela liberdade dos gestos. Ao mesmo tempo, desconectado daquilo que fixa direções – caminhamos sempre seguindo a direção do olhar – já que uma pluralidade de cabeças o compõe, os movimentos aleatórios e pulsantes evidenciam sugestivas errâncias. Nesse corpo informe e vertiginoso, que mais é um totem vivo, repleto de simbologias ambivalentes, uma explosão de formas deslocadas aponta possibilidades de

---

<sup>40</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 60.

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 232.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 234.

existências que me remetem ao que é mais livre, tornando a clausura do espaço geometrizado da sala algo permeável e descaracterizado. Assim o *informe*<sup>44</sup>, que de acordo com Georges Bataille, pertence a uma categoria que permite desconstruir toda a racionalidade das demais categorias, negando que tudo possui uma forma própria e específica tem, no acéfalo ou policéfalo<sup>45</sup>, algo de inumano ou sobre-humano, de animal, tornando sua presença soberana um unguento para as dores da rigidez formal estabelecida pelas forças, na carne, do espaço construído.

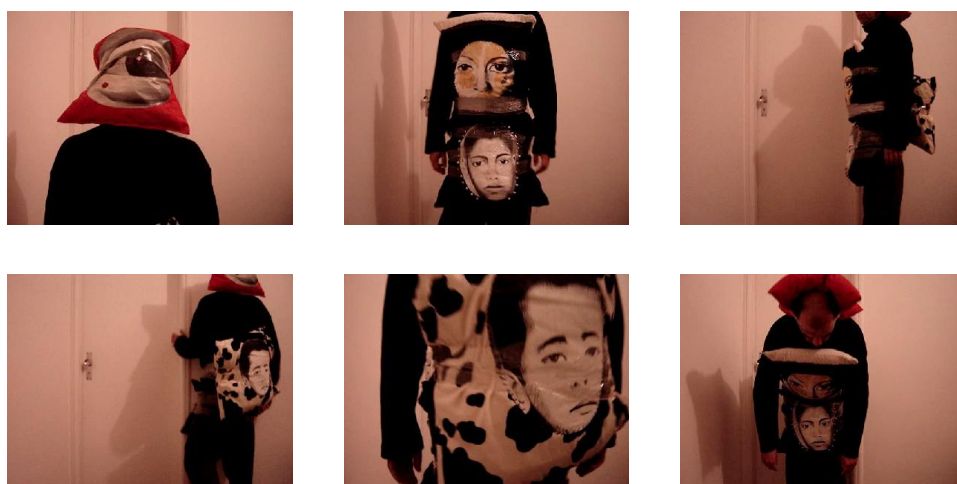


FIGURA 15 - Policéfalo

Fonte: CAMPOS, 2008. Still de vídeo. Videoperformance: 03'08". Série de 06 imagens.

<sup>44</sup> KRAUSS, 2002, p. 180 e 181.

<sup>45</sup> MORAES, 2002, p. 182 a 187.

## Segmento 8: PAUSA 4

“O mal estava feito. Por que?... O mundo se tornara de novo um mal-estar”<sup>46</sup>. Como a Ana, do conto *Amor* de Clarice Lispector, todo o meu “desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos”<sup>47</sup>. Mas, por uma simples percepção estranha, uma simples presença, tudo se desmoronara e a “vida sadia que levava até agora” pareceu-me “um modo moralmente louco de viver”.<sup>48</sup>

Dessa *loucura*, percepções singelas e agradáveis não mais pareciam possíveis e o corpo, que antes buscara a harmonia e a simplicidade nos gestos, tornara-se algo exasperado e aflito. Do silêncio na boca ao silêncio no tempo, uma parte desconhecida de mim não queria mais ser como era - processo de abertura para o que antes não ousara se manifestar. Das calmas noites de repouso e conforto, uma insistência teimava em gritar sua cor, sua marca, sua efêmera existência que não passava de puro desvio - carne que dói.

Algo insistia em continuar após um longo período de esquecimento. Não mais uma permeabilidade ao fora, mas uma rachadura potente exigindo dizer o que ainda deveria ser dito. Nada que eu pudesse compreender pela razão que até então me protegia, já que manifestações alucinadas forçavam cada vez mais essa fissura, ampliando sua abertura até o completo jorrar das coisas que não possuíam sentido. Equivoco-me, pois um sentido maior explodia todo aquele denso corpo – meu corpo – deixando-o em frangalhos. As partes fragmentadas, como que dilaceradas por uma expansão ilimitada, carregavam em si a potência autônoma de suas presenças. Não era mais um corpo como antes o concebia, mas um acúmulo de partículas que se chocavam umas as outras em ritmo frenético, deixando-me perplexo diante da incerteza dessa confluência frágil de elementos que se agregavam. A sensação era de que, a qualquer momento e por qualquer motivo, toda essa densa manifestação se extinguiria e, cada uma dessas partículas, povoaria outros lugares que.

---

<sup>46</sup> LISPECTOR, 1998, p. 22.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 26.

Aquilo que acreditava ser real perdeu qualquer suporte, qualquer apoio, deixando-me coberto, por inteiro, pela experiência de uma frágil ansiedade e aflição. Mundos construídos insistentemente desmoronavam ao meu simples olhar e o que antes me parecia estável deixara de ser. Qualquer ser vivo que pudesse me ouvir estranharia tal percepção. Não podia dizer do que não sabia existir, não podia manifestar absolutamente nada e, o silêncio, me aparentava ser a única possibilidade de sentido.

Marcas de um passado recente confluíam em cascatas sobre a superfície do meu corpo. Não desejava mais ser aniquilado pela força da gravidade que me achatava, tornando-me uma frágil existência – uma individualidade. O olhar do outro, que sempre fora algo incômodo, passara, de repente, a ser o meu olhar. Via o outro me vendo através dos meus olhos e percebia que, na verdade, isso sempre fora assim. O outro, que tanto me perturbava, não era nada além dos meus órgãos de sentido, minha pele, minha carne. Através dessa violência, sempre sentida como invasão, como apropriação, não conseguira, até então, distinguir o que seria parte de mim e o que seria do outro. Talvez ainda não consiga distinguir essas inter-relações, elas me afetam e se tornam parte de mim.

Dessas experiências, nada acolhedoras e confortáveis, fui demarcando um novo território, onde lugares até então característicos pela sua força e presença em mim tornaram-se espaços de jogo, de transgressão, já que não mais me sentia parte dessa estrutura. É a partir dessas percepções, em que se busca o confronto, o estranhamento, que pude desenvolver a série *Ponto de equilíbrio*<sup>49</sup>, e construir todo um repertório de imagens que evidenciam uma inadequação, uma soberania do meu corpo, capaz de se mover pelos lugares sem ser violentado diante das especificidades úteis que os compõem. Dessa lucidez, dessa resistência advinda da intuitiva luminosidade do pensamento, pude trabalhar em simbiose com as regras da construção conceitual do trabalho e, também, dentro daquilo que, em mim, deveria perceber – ver, sentir, compreender - a força da existência gritando silenciosamente por sua sacralidade e unicidade diante das múltiplas manifestações do Uno.



## Segmento 9: INSPIRAÇÃO sem nome

A partir do início de 2007, desenvolvo uma série de fotografias que são apresentadas como obra. Apesar de possuírem caráter de registro, as manipulações espaciais da presença do corpo e dos objetos, aliadas à rotação das imagens, permitem uma leitura bastante complexa dos lugares onde o corpo atua. A série *Ponto de equilíbrio*, ainda em processo, questiona o lugar do corpo e dos objetos, ampliando campos de percepção. Apesar da ação acontecer em tempo e espaço específicos, e sua duração ser elemento processual e transgressor da condição do corpo e, apesar dessa ação ser uma força de potência e vitalidade permitindo um fluxo de liberação da racionalidade e utilidade desse mesmo corpo, o que fica evidente é a escolha de lugares íntimos e familiares para criar dispositivos sustentados pela imagem fotográfica.

Nesses lugares, oriento ações corporais que, enquanto imagens, estabelecem espaços de memória ativados pela minha presença. Nessa oposição entre o que é experimentado e a estaticidade do lembrado, evidente na fotografia, uma instabilidade perversa é acentuada. Instabilidade que tem origem na ocupação de lugares cotidianos – qualquer lugar – mas que é lançada a uma experiência vertiginosa, não apreendida pela memória dos sentidos. O corpo, nesse caso, opera deslocamentos que colocam em questão formas de percepção e localização espacial, viabilizando, através de uma situação desconexa, outras possibilidades de construção mental do espaço.

O primeiro trabalho dessa série surgiu de forma muito espontânea, o que lhe confere um caráter bastante intuitivo dentro do processo de pesquisa em andamento. Durante um período, em São Paulo<sup>50</sup>, me hospedei em uma pousada no bairro do Paraíso. Por ser pequena e familiar, sua construção antiga me trouxe aconchego e simplicidade e, seus quartos, mobiliados com objetos comuns, neutralizavam qualquer característica singular que poderia existir naquele lugar. Foi em um desses quartos que, na parte da tarde do dia 03 de

---

<sup>49</sup> Ver sobre a série *Ponto de Equilíbrio* no Segmento 9 deste texto.

<sup>50</sup> Nesse período, participei da mostra coletiva *Bipolar*, com abertura dia 3 de fevereiro de 2007. Galeria Emma Thomas – São Paulo/SP.

fevereiro, iniciei uma seção de fotos onde eu era tanto o fotógrafo quanto o objeto a ser fotografado. Uma operação difícil, já que exigia de mim uma série de malabarismos. De qualquer forma, foi a partir daí que percebi a intensidade contida naqueles gestos e ações que, insistentemente, trouxeram possibilidades de fortalecer a relação entre meu corpo e o espaço onde me encontrava.

O primeiro trabalho, após uma sucessão de tentativas, tornou-se um tríptico fotográfico e, nele, estou de pé e nu diante de uma cama e objetos que mais parecem flutuar. Na inversão dos lugares determinados, transformei paredes em chão, desestruturando toda possibilidade de reconhecimento da ordem gravitacional que prevalecia naquele pequeno quarto. Surpreso com a precisão daquelas imagens diante do que vinha almejando, passei a trabalhar em busca de lugares que pudessem favorecer tais distorções, criando mentalmente ambientes totalmente caóticos. O interessante foi perceber que, mesmo não sendo capaz de tal desenvoltura e liberdade no espaço, as imagens, resultantes de tais processos, manifestavam uma presença enaltecida da condição soberana do corpo.

Insistentemente, a partir daí, em cada viagem que realizava buscava me familiarizar, dessa forma, com o quarto onde me hospedava. Uma familiaridade que é mais um combate, já que nessa diluição da intensidade formal dos objetos e seus usos, redefinía espaços através da força do pensar ativo e propositivo. Essa força manifesta nas imagens construídas transformava imediatamente minha relação afetiva de contato com esses ambientes. Contato esse que de contraído, amedrontado, passava a ser aberto, amigável, participativo, resultado da percepção do acontecimento como algo mutável, possível através da minha participação corporal vibrante e consciente.

Não apenas passei a explorar esses ambientes, mas, também, criei estruturas mentais elaboradas para a presença do meu corpo em lugares cotidianos – a sala, a garagem, a cozinha, o corredor etc. A cada seção de fotos, a cada descoberta das possibilidades de uso do corpo nesses espaços, a cada inversão da imagem em busca de uma melhor relação entre a intenção do trabalho e seu resultado, novas estruturas formais eram elaboradas. Verdadeiramente me percebia naquelas posições estranhas e uma possibilidade

de jogo, lúdico e mágico em sua concepção e realização, me envolvia, permitindo reais transformações do meu corpo. Através dessa consciência corporal, uma alegria primária se instaurava em todo o ambiente, fortalecendo a relação entre rito e criatividade.

Em todas estas situações, o acontecimento do corpo se desdobrando em observador e observado ampliam as percepções dos limites espaciais, produzindo forças que até então não haviam surgido. Essas reais experiências, manifestando-se nos espaços físicos e originando imagens capazes de alterar percepções rígidas, foram e ainda são vívidas memórias. Tais situações, ainda que impossíveis de serem realizadas de fato, trazem em mim a feliz recordação de acontecimentos que, virtualmente, exigiram minha presença, agregando ao trabalho conceitos específicos do processo fotográfico e sua veracidade indexical. A fotografia, que de acordo com Roland Barthes<sup>51</sup>, é testemunha muda ao conferir valor de autenticidade à imagem, atesta a realidade de uma ação no tempo/espaço, transformando-a em fato memorável. Dessa capacidade de lembrar aquilo que supostamente não existiu, mas que é fato diante da presença da imagem, uma realidade construída pelo pensamento é encarnada na experiência do corpo vivo e, a partir disso, ressoa em suas percepções, manifestando-se em devires reais e imaginários, dissolvidos em seus ausentes limites.

Se a memória é algo que, de forma subjetiva, pode ser limite e insistência, modelando ações atuais e estagnando qualquer possibilidade de ativação do novo, impregná-la de acontecimentos elaborados conscientemente – e não apenas ser vítima da capacidade memorável do corpo – instaura uma realidade divergente daquela construída por um corpo frágil. Na alegria da descoberta do corpo como força e abertura ao devir, passo a valorizá-lo como elemento capaz de sentir, pensar e agir, apropriando-se de sua verdadeira natureza imanente e efêmera, desconstruindo através de uma memória ativa e criadora conceitos formados pelo simples reconhecimento das coisas do mundo. Como possibilidade de ruptura com a construção de uma vida fraca, o pensador Nietzsche propõe ao corpo ser a ferramenta capaz de ir além das dualidades

causadoras dessa fragilidade de vida, na conquista de uma existência que valha por si mesma e que seja afirmativa em suas ações, determinando o desejo como potência original daquilo que sempre deve retornar – a própria vida. Desejar o eterno retorno<sup>52</sup> da vida é afirmar sua força, compreendendo que mesmo sendo inevitável esse retorno, já que nele o homem não pode influir, pode-se investir com convicção no ultrapassamento das definições e conceitos limitadores.

Assim, as imagens da série *Ponto de equilíbrio* não apenas reforçam uma estrutura formal caótica e desconexa, mas também e por isso mesmo, constroem relações diversas entre o meu corpo e o ambiente em que ele habita, favorecendo a reestruturação do esfacelamento vivido por mim até então. É a partir dessas experiências de contato intuitivo com o espaço físico e os objetos, propondo conexões estimulantes entre o meu corpo e seu movimento pelo ambiente que, inevitavelmente, desconecto a dor e a vertigem do lugar íntimo e nuclear do ser, levando-as para fora, para o mundo. Nessa forma nômade de acolher o outro e o mundo, que é mais uma doação de si para algo de maior, é Maffesoli quem diz sobre os problemas da alma que, para se sentir realizada precisa empreender fugas, distanciando-se daquilo que é muito familiar e buscando novos orientes.<sup>53</sup>

Nesse sentido é que existe uma relação certa entre o nômade e o iniciado. Um e outro sublinham, e condenam, os diversos conformismos de ser e de pensar. Um e outro são os vetores de uma verdadeira espiritualidade. Espiritualidade que não se deve compreender em um sentido estreito, mas como aquilo que põe em jogo a totalidade de uma existência, seja individual ou coletiva. Alguma coisa, em resumo, acentuando o fato de que a liberdade exterior não pode existir se não estiver fundamentada em uma sólida liberdade interior... Além da paixão da aventura, sabedoria demoníaca e sabedoria dionisíaca participam da mesma sensibilidade: a da inquietude, ou ainda a de um equilíbrio que repousa sobre a tensão de elementos heterogêneos, a de uma harmonia em permanente conflito consigo mesma.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> KRAUSS, 2002. p. 14 e 15.

<sup>52</sup> O “eterno retorno” não é o retorno da consciência e da moral, da individualidade em sua característica limitadora, mas algo cosmológico. Diz respeito às forças que constituem os seres e que sempre se repetem em sua ausência de finalidade. O eterno retorno repete o mesmo mundo das diferenças e dos simulacros. Ele não tem princípio e nem fim.

<sup>53</sup> MAFFESOLI, 2001, p. 159.



FIGURA 16 - *Sem título*  
Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital,  
tríptico, dimensões variadas.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 172.



FIGURA 17 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital, dimensões variadas.



FIGURA 18 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital, dimensões



FIGURA 19 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital, dimensões variadas.



FIGURA 20 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital, dimensões variadas.



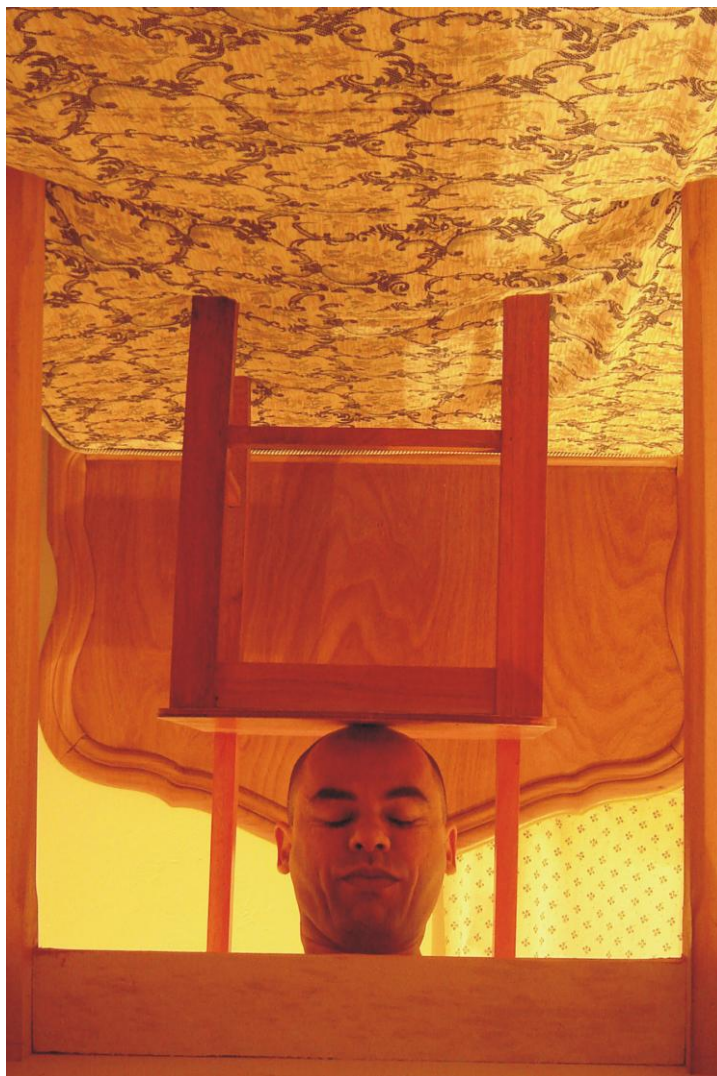


FIGURA 21 - Sem título  
Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital, dimensões variadas.

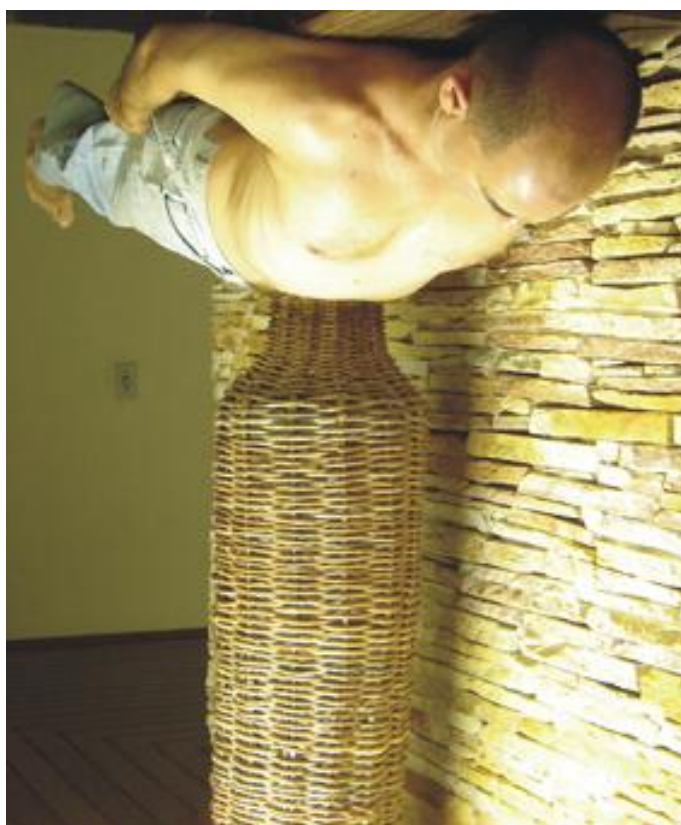


FIGURA 22 - *Sem título*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série Ponto de Equilíbrio. Fotografia digital, dimensões variadas.

## Segmento 10: PAUSA 05

No dia 20 de Maio de 1974, Joseph Beuys, artista alemão, viaja de Düsseldorf até Nova Iorque. Inicia-se, nesse momento, a ação *I like America and America likes me: Coiote*. Ao chegar a Nova Iorque, no aeroporto J. F. Kennedy, o artista, de olhos vendados durante todo o percurso, é transportado, todo envolvido em feltro, por uma ambulância até a galeria René Block. No espaço da galeria, já previamente preparado, o artista dividiria com um coiote selvagem uma estadia de sete dias consecutivos. Transformada em habitação, a galeria não apenas acolheu o artista como o expôs ao público nessa interação peculiar. Durante o período de reclusão, Beuys conversou com o coiote e lhe apresentou alguns materiais condizentes à sua condição humana, espalhando-os pelo espaço da galeria. Negando terminantemente ver e interagir com algo além do animal, iniciou-se ali um contato íntimo e ritualístico, onde cada um à sua maneira – o artista e o coiote – pode experimentar suas diferenças, particularidades e territórios, em uma troca íntima e complexa. Nesse contato ritualístico, nessa metamorfose processual, o artista, além de atualizar ações xamânicas, ritos de passagem e alteração de consciência, manteve distante qualquer possibilidade de contato sensorial com a América do Norte. Após o intenso encontro com o coiote, Beuys volta à Europa da mesma forma como veio.



FIGURA 23 - BEUYS, Joseph. 1974. *I like América and América likes me: Coiote*  
Acervo: Galeria René Block, Nova York.  
Fonte: GOLDBERG, 2006, p. 141.

Em 1973, aproximadamente um ano antes da ação de Beuys, Ana Mendieta, artista de origem latino-americana, desenvolveu a performance *Flowers on Body*. Nesta ação, Mendieta escolheu um túmulo dos Zapotecas – tribo de índios mexicanos – para criar um ritual de contato com a natureza, ampliando seu corpo à unidade física, temporal e espacial do ambiente. Privilegiando questões existenciais, políticas e sociais, a artista, deitada sobre o túmulo e coberta por flores, simula tanto a característica cíclica do universo – morte e vida – quanto sua condição de mulher marginalizada pela sua origem – a artista nasceu em Cuba – e gênero - sua condição feminina. Os trabalhos da artista sempre estiveram associados à idéia de magia. Enquanto processo ritualístico e de cura, a artista estabeleceu relações entre seu corpo e a natureza, objetivando criar uma conexão que não apenas funcione como algo externo, mas que crie uma dimensão espiritual. Para Mendieta, sua arte, em constante inter-relação com sua vida, pretendia restabelecer laços de união com o Universo e regresso à fonte materna, ao útero da mãe terra.



FIGURA 24 - MENDIETA, Ana. 1973. *Flowers on body*  
Fonte:  
<[www.frieze.com/issue/review/ana\\_mendieta/](http://www.frieze.com/issue/review/ana_mendieta/)>.

Tanto na ação de Beuys quanto na performance de Mendieta, é relevante perceber a relação existente, enquanto imagem, entre a fotografia e a presença efêmera do ato performático. Se no caso de *Coiote*, o artista estabeleceu um contato visível entre sua atuação e o espectador – o que não ocorre em *Flowers on Body* – nas duas ações citadas o processo fotográfico é necessário como registro, mas, também, especificamente no caso de Mendieta, se transforma na própria obra e única possibilidade de apreensão do ato artístico. Assim, distantes geográfica e culturalmente, as obras dos dois artistas não apenas se aproximam pelas questões artísticas, filosóficas, ritualísticas e espirituais, mas também pelo uso da fotografia como possibilidade de registro capaz de permitir a posterior apreciação do grande público. O que a fotografia faz, aqui, é criar uma imagem que, destituída de seu contexto de registro, passa a ser a materialização visível de um ato efêmero, caracterizando-se como imagem fixa de um hipotético fato real. Ao se tornar a própria obra, visível para a posteridade, a fotografia prevalece ao ato performático, que mesmo sendo enriquecido por toda sua característica presencial e mítica, só pode ser apreendido naquilo que o sustenta - imagens fotográficas e texto verbal.

Comento esta especificidade da performance, nas duas obras apresentadas, pela proximidade que tal questão suscita nas posteriores ações performáticas – e no meu próprio processo artístico - disseminando percursos que, diante do crescente desenvolvimento tecnológico, atentam para a inserção do corpo em diálogo ativo com mídias específicas da comunicação de massa. Se a princípio tal uso parecia ser apropriação de um recurso, favorecendo uma materialidade para a efemeridade da ação, hoje tais dispositivos, ampliados em suas características, fornecem possibilidades de um diálogo consciente e questionador entre performance e tecnologia. Entretanto, tais possibilidades de desdobramento do corpo não invalidam ações destituídas de aparatos tecnológicos digitais. As performances artísticas mantêm sua força e potencialidade exatamente por sua condição de evento imediato, em processo, atualizadas que estão no diálogo entre meios de comunicação de massa e presença corporal. A partir do uso de tais dispositivos, questões como o tempo, o espaço, a memória, a identidade, a presença, a corporalidade, o público e o

privado, dentre outras, pôde e continuam a ser ampliadas e discutidas nas performances atuais, tendo como campo de referência às manifestações multimídias apresentadas desde os anos 1960.

## Segmento11: EXPIRAÇÃO 03

As fotografias da série *Ponto de equilíbrio* se desdobraram, e ainda o fazem, em novos trabalhos, como vídeoperformances e ações, apontando para uma questão importante dentro do atual processo criativo que vivencio. Desde *Manas*, existe uma atenção especial ao acontecimento do corpo e sua existência enquanto processo, desencadeando outros acontecimentos e ações. O corpo, como elemento vivo, sente a existência mutável e em constante e dinâmico fluxo. Dessa realidade, toda ação e presença são capazes de originar novas ações e presenças que, conectadas ao processo temporal/espacial, estimulam uma prática que estende e prolonga-se no *continuum* da vida. O que isso engendra é a possibilidade de um constante fluir criativo que, ininterruptamente, percebe conexões entre o presente, o passado e o futuro, proporcionando uma prática artística aberta à experimentação e o desvio.

Esses desdobramentos, como atos construtores do si, anunciam segmentaridades e disjunções estanques, mas que, incapazes de se conter, atentam para o transbordamento dessas especificidades, oportunizando relações desterritorializadas e evidenciadas por tênues fios que se interconectam. Diante de ações independentes em seu recorte, e fechadas em *sítios acontecementais*<sup>55</sup>, existe um momento “onde o que acontece não é mais atribuível, nem ao território (ao sítio) nem ao não-território, nem ao dentro nem ao fora.”<sup>56</sup> É nesse instante imanente que o “pensamento pode esclarecer o labirinto cujo pórtico era a severa disjunção, a incurável (aparente) fratura de toda verdade pela não-relação dos objetos.”<sup>57</sup> É desses acontecimentos, fissuras na dura fragmentação do tempo, que o ato artístico é embebido de sua originalidade diante da fixação das imagens, favorecendo a distensão das ações para além de sua localização dialética e disjuntiva.

Evidente que tais desdobramentos, localizados em momentos específicos, fortalecem a sensação de desprendimento e individuação próprias

---

<sup>55</sup> BADIOU, 1997, p. 104.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 104.

do recorte perceptivo engendrado pelo pensamento cognitivo. De qualquer forma, dentro das proposições artísticas que realizo, evidenciar atos artísticos e recortá-los não invalida a real intenção que move tais ações, onde a experiência de unidade acontece na singularidade dessas obras. Trabalhar com recortes precisos atualiza o acontecimento como inflexão do Ser, tornando-o o retorno do mesmo. Pensar tal conceito, transferindo-o para ações artísticas, invalida qualquer pressuposto centrado na relação entre arte e produto, obra e objeto. Não que isso impeça a formulação e formação de estruturas formais concretas, resultando em objetos físicos; apenas tal pensamento exclui a valorização do objeto como elemento intrínseco à arte, excluindo qualquer padrão mercadológico que estabeleça uma relação direta entre arte e matéria.

Essa visão ampla da obra de arte, despossuída de início e fim, já que é o acontecimento em si presentificado a cada nova proposição, acolhem e tangenciam os trabalhos, as idéias e os conceitos de um grande número de artistas, tanto do passado recente como do atual momento contemporâneo. Se comento sobre obras de Beuys e Mendieta, além de outras que apresentarei aqui, é porque percebo relações muito próximas entre suas produções e as minhas. Não apenas na questão da imagem, da materialidade do trabalho, mas, e principalmente, pela capacidade que tais artistas tinham de produzir a partir de uma força interna que os movia. Força que, inegavelmente, tornaram suas produções algo essencial dentro do contexto vivido por eles e um legado para a humanidade.

Em Beuys, temos a genial formulação conceitual atribuída ao pensamento como escultura social que, capaz de moldar a sociedade e o próprio ser do homem, manifesta-se como potência ativa, atenta aos caminhos e percursos sociais, políticos e educativos. Através do pensamento e das palavras é que Beuys formulou toda sua concepção e prática artística, ampliando conceitos além dos restritos ao artista como produtor de objetos. Tais contextualizações, abrangentes em suas implicações cosmológicas, estéticas, éticas e conceituais, influíram inegavelmente na formação de bases amplas para o pensamento

---



artístico posterior, indicando caminhos e posturas até hoje imprescindíveis dentro da construção artística contemporânea.

Nos rituais empreendidos por Beuys, algo de simbólico e metafórico contribui para uma orientação necessária, na concepção do artista, capaz de estruturar e harmonizar a relação do homem com suas forças naturais. Nesse retorno ao contato primário com a natureza, ativador de energias diluídas pelo progresso material e racional da sociedade, o artista instaura uma relação temporal/espacial desligada de sua materialidade comum, acentuando o caráter mágico e processual dado na formulação ativa de nossos pensamentos.

Outra importante artista, inserida dentro do que chamamos de arte da performance, é Marina Abramovic.<sup>58</sup> Nos seus trabalhos, campo experimental para o corpo, onde a obra acontece na dilaceração do ego e exposição acentuada dos limites físicos e mentais suportáveis, o ritual é empregado para acentuar características biográficas da artista, levando-as à condição de marcos definidores das transgressões e rupturas corporais e mentais com o que é instituído culturalmente. Intentando uma liberdade para o corpo, Abramovic o expunha a situações constrangedoras e de risco, ampliando, com isso, sua percepção consciente de si e do mundo. Dessa forma, em seu trabalho intitulado *Rhythm 0, de 1974*, a artista disponibiliza seu corpo junto a outros objetos, permitindo ao espectador livre uso desses materiais. Um dos materiais, uma arma de fogo, interrompeu a ação quando um dos participantes quis dispará-la sobre Abramovic<sup>59</sup>.

Vito Acconci, artista americano, não se destacou como produtor de objetos artísticos. Suas ações, muitas delas privadas e silenciosas, o definiam como um pesquisador da linguagem corporal, utilizando a materialidade do seu corpo como instrumento para experiências transformadoras de sua percepção sobre si mesmo como artista. Se a princípio transformou-se em suporte para

---

<sup>58</sup> Artista nascida em Belgrado, Iugoslávia, no ano de 1946. É uma das mais conceituadas artistas vinculadas à arte da *performance*.

<sup>59</sup> De acordo com Rose Lee Goldberg, a ação *Ritmo 0* permitiu aos espectadores abusarem do corpo da artista durante seis horas, utilizando-se dos objetos dispostos sobre a mesa ao seu lado. Com as roupas já cortadas e a pele machucada, a ação termina de forma absurda. (GOLDBERG, 2006, p. 155.)

suas proposições, substituindo a página branca do papel por seu próprio corpo<sup>60</sup>, posteriormente, no início da década de 1970, envolveu-se com a idéia de “campos de força”, conforme os descreve o psicólogo Kurt Lewin em *Princípios de psicologia topológica*.<sup>61</sup> Esses campos de força, percebidos como a energia pessoal, incluindo suas interações com o outro e o espaço onde se encontra, seriam, a meu ver, a imanência, manifesta na presença e atualização da matéria carnal, da qual me refiro quando estabeleço a importância da soberania do corpo em meus trabalhos. Dessas experiências, *Sementeria – 1971 – “apresentada na Sonnabend Gallery, em Nova York... Acconci masturbava-se enquanto os espectadores subiam por uma rampa da qual podiam observá-lo.”*<sup>62</sup>

Interessante perceber que, diante do crescente desenvolvimento tecnológico da comunicação de massa, artistas americanos e europeus passaram a dialogar com estes veículos, oferecendo seus corpos como elementos capazes de estimular desvios à inserção mercadológica desses meios. Em suas performances privadas, Acconci desenvolveu uma série de trabalhos em que a câmera de vídeo atua como elemento capaz de isolar ações privadas, posteriormente expostas. Já em Bruce Nauman, artista americano, contemporâneo de Acconci, o vídeo foi elemento para acentuar a presença do corpo no espaço e sua duração, relacionando escultura e presença física. Muitas dessas ações, ainda que particulares e silenciosas, projetam o corpo do artista como ativador de situações pertinentes ao campo da arte, ampliando-as. Questões sobre o espaço arquitetônico, identidade, privacidade e extremos do comportamento, exploradas por Nauman em algumas dessas ações, aproximam o trabalho desse artista ao meu, demarcando certas proposições como verdadeiros enunciados críticos sobre a supervalorização da imagem individual emparelhada ao poder.

Esse desinteresse pela arte como mercadoria marcou grande parte da produção dos anos 1960 e 70 nos países ocidentais desenvolvidos, como resposta à grande força mercadológica vigente. Inconformados com a estrutura

---

<sup>60</sup> O artista iniciou sua atuação artística como poeta e escritor.

<sup>61</sup> GOLDBERG, 2006, p. 146.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 146.

sócio-política do período, artistas, estudantes e trabalhadores manifestavam descontentamento através de manifestações públicas, ações e posturas centradas na sensibilidade corporal como arma contra a insensibilidade gerada pela massificação mercadológica do uso e sentido do corpo social. Os artistas dessa nova geração, diante das definições precisas para o uso da arte e seus objetos, marcaram seu desdém através de construções conceituais e criativas centradas na transitoriedade e efemeridade, valorizando processos narrativos descontínuos e autobiográficos. Além dos artistas citados, representando uma pequena parcela de referências e interesses em minha pesquisa, um grande número de manifestações e autores fertiliza o amplo campo da arte, expandindo limites e estabelecendo a interdisciplinaridade como elemento capaz de descentralizar categorias estanques.

No Brasil, distante das questões específicas da América do Norte e Europa, a situação política e econômica, diante da ditadura militar, infligia aos corpos sociais amplas restrições. Do silêncio, como possibilidade de existência pacífica frente às agudas violências condutoras de disciplinas comportamentais, artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, oriundos do Neoconcretismo, construíram séries de proposições capazes de, tanto abalar estruturas rígidas no campo da arte, como transformar percepções estigmatizadas pelo controle militar. Diante de suas produções, especialmente aquelas desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970, percebe-se a inserção do corpo como matéria e obra, em trabalhos que incentivavam a participação do espectador, incluindo-o como agente do acontecimento.

Inovadores e transgressores, tais artistas, conscientes do momento histórico e artístico em que viviam, incluíram a presença corporal como elemento vital na construção da obra de arte. Descrentes diante da facilidade contemplativa dos objetos artísticos, capazes de comungar com a passividade reinante, tanto Lygia quanto Hélio insistiram na presença imanente do corpo, ativadora de espaços, ambientes, contatos. Na maioria de suas obras, o corpo vivo é matéria impulsionadora de sentidos, transformando intuitivamente a amorfa fisicalidade dos objetos. Desses contatos, fundamentais para o acontecimento artístico, o artista problematiza a relação objeto/espectador,

transformando a experiência estética e artística em um acontecimento que não visa um produto, mas que, diante dos objetos elaborados, transforma-os em elementos processuais.

Lygia Clark, artista mineira, não apenas desenvolveu trabalhos participativos, como os considerou capazes de empreender verdadeiras curas no corpo vibrátil do homem. Desterritorializando práticas artísticas, nessa confluência entre arte e clínica, a artista, na série *Objetos Relacionais*, não apenas desfetichizou o objeto artístico como todo o aparato para sua recepção. Assim, o sentido e lugar que o objeto ocupa estão intrinsecamente relacionados à presença do corpo e sua existência humana comum, favorecendo uma prática participativa e experimental de percepção do mesmo. É a própria artista quem escreve:

O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito.<sup>63</sup>

Nessas proposições, realizadas por Lygia, o objeto insere-se ao processo criativo, tendo igual importância que os demais procedimentos envolvidos, atuando como potencializador da prática atualizada pelo espectador. Usados como estímulos corporais, os objetos são dispostos sobre o corpo do “cliente”<sup>64</sup> que, estimulado pelo contato constante e ativo desses objetos no corpo, pode experimentar proximidades com seu corpo vibrátil, desbloqueando energias capazes de interferir na plena expressão vital e criativa do corpo. Tal procedimento artístico/clínico, Lygia denominava de *Estruturação do Self*<sup>65</sup>. Sobre a atualidade dessa prática, vivenciada em tempo real e duração específica, a artista comenta:

---

<sup>63</sup> LYGIA Clark, 1997, p. 319.

<sup>64</sup> Lygia atribuía este nome ao participante de sua prática.

<sup>65</sup> ROLNIK, 2002, p. 269 a 279.

É no “aqui e agora” que o acontecimento se dá como se fosse pela primeira vez embora num passado remoto este acontecimento já se tenha dado através de sensações corpóreas. Podemos pois enunciar: “Tudo está lá. Nós o sentimos hoje, não por tudo estar lá, mas sim, tudo está lá por o sentirmos no ‘aqui e agora’.”<sup>66</sup>

Hélio Oiticica foi um dos poucos artistas das décadas de 1960 e 70, no Brasil, a conceituar, elaborar teorias e pensar a própria criação artística em profundidade. Até então, essa ampla capacidade de construir um trabalho elaborado através de uma reflexão sobre a arte e as questões sociais e políticas que a ensejam foi um caso raro no universo de artistas brasileiros. Consciente das novas possibilidades artísticas que seu trabalho propunha, teorizá-lo se transformou em possibilidade de ativação de seus sentidos, evitando a simples adequação de suas obras dentro de critérios convencionais.

Seus trabalhos e proposições estabelecem uma relação particular entre o objeto artístico, o artista e o participante/espectador, permitindo posturas inovadoras na percepção e experiência diante da obra artística. O *Parangolé*, nome sem sentido imediato, instaurando sentidos inauditos para a obra em ato, é um exemplo marcante do trabalho do artista, onde a cor se manifesta em movimento, desdobrando-se no espaço através da ação de carregar e vestir a obra. É na criação do *Parangolé*, que Oiticica estabelece um novo momento dentro de sua produção, ampliando suas definições sobre o sentido da obra de arte e do objeto artístico. Como ele mesmo escreveu:

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra.<sup>67</sup>

Em uma série de textos, escritos nos anos 1964, 65 e 66, o artista estabelece as bases teóricas para tais proposições, definindo sua postura diante das regras estabelecidas pelo caótico mercado de arte da época, no Brasil. Independente de um olhar mercadológico, avesso à idéia de obra /mercadoria,

---

<sup>66</sup> LYGIA Clark, 1997, p. 326.

<sup>67</sup> OITICICA, 1986, p. 65.

Oiticica desterritorializou pressupostos rígidos sobre arte e disciplinas artísticas, estabelecendo relações íntimas entre arte e vida. Em um de seus comentários sobre o *Parangolé*, ele foi categórico ao explicitar seu interesse particular pelo samba – ritmo e dança – “como passo definitivo para a procura do mito”<sup>68</sup>, capaz de demolir preconceitos e formas arraigadas de pensamento e postura.

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc.<sup>69</sup>

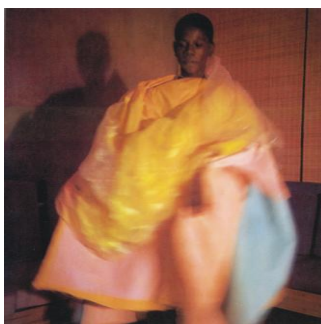


FIGURA 25 - OITICICA, Hélio - 1966.

*Parangolé 1*

Fonte:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cf>>.

Diante de proposições centradas na ruptura com a ideia prefixada de arte como objeto de valor, vigorosa e fortalecida constantemente pelo poder econômico, delimitando espaços e lugares específicos para o acontecimento artístico; artistas, como os citados aqui, materializam a força do pensar ativo contrário à capitalização do desejo criativo. Tais proposições fortalecem as bases para uma nova postura artística, nesse momento contemporâneo, que, mesmo capaz de absorver e assimilar tais estruturas da imanência, não consegue abster-se da intensidade transgressora dessas propostas. Claro que muitas delas, vistas historicamente, situam-se dentro de recortes específicos do período que as acolheu, mas é inevitável reconhecê-las como alimento altamente saudável,

<sup>68</sup> *Ibidem*, 1986, p. 72.

influenciando algumas das melhores e mais interessantes produções artísticas desse momento. Capazes de ultrapassar seus limites, essas práticas voltadas para a efemeridade do objeto artístico, vitalizando o ato corporal propulsor de tais experiências, dialogam diretamente com minhas proposições - fazer e sentir arte – tangenciando percepções e pesquisas atuais e definindo, como disse no início desse texto, a amplitude de recortes territoriais abertos ao *continuum* da vida.

Assim, percebo que a inventividade desse período não apenas é algo situado geograficamente, mas faz parte de um todo topológico que atenta para a invenção do novo e transbordamento das especificidades e disciplinas artísticas. Tanto é assim que, não apenas aqui, mas em outras partes remotas do globo, a força das ações e posturas éticas, espirituais, sociais, indicam uma caótica e paradigmática mudança no nível mundial.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, 1986, p. 73.



FIGURA 26 - MENDIETA, Ana. 1982. Body Tracks. Fotografia de 1,50 x 2,20 m.  
Fonte: <http://theartblog.org/2009/%E2%80%99Cincarnational-aesthetics%E2%80%9D-in-new-york-and-cool-conversations-around-barkley-hendricks-at-pafa/>





FIGURA 27 - BEUYS, Joseph. 1965. *Como explicar imagens a uma lebre morta*  
Fonte: COHEN, 2004.

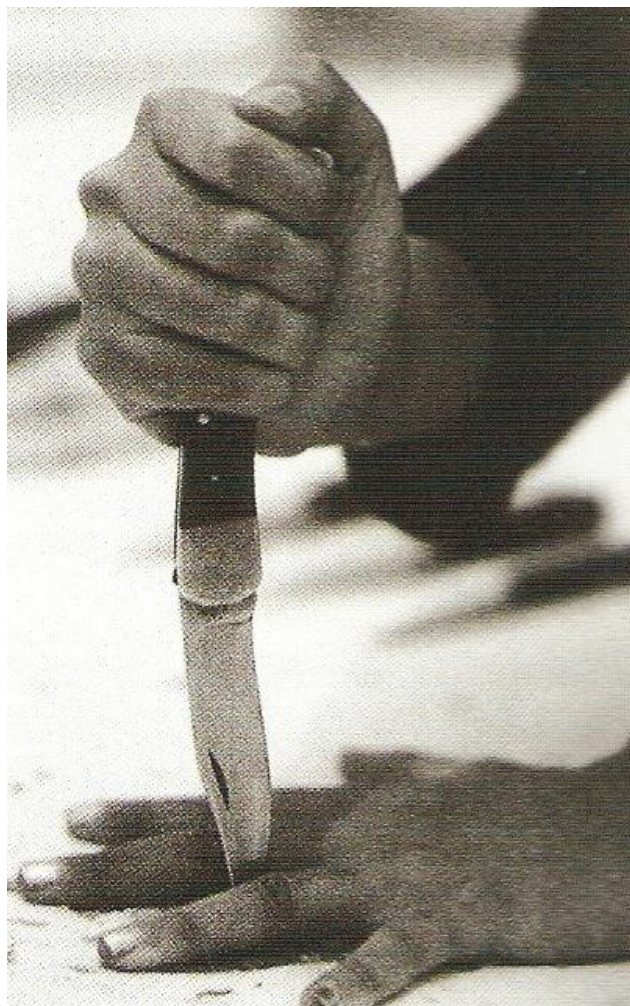


FIGURA 28 - ABRAMOVIC, Marina. 1973. *Rhythm 10*

Fonte: GROSENICK, 2002, p. 20.



FIGURA 29 - ABRAMOVIC, Marina. 1974. *Rhythm 0*.

Fonte: <<http://www.duke.edu/web/museo/spring99/marina.html>>. Performance executada na Galeria Studio Mona, Nápoles.

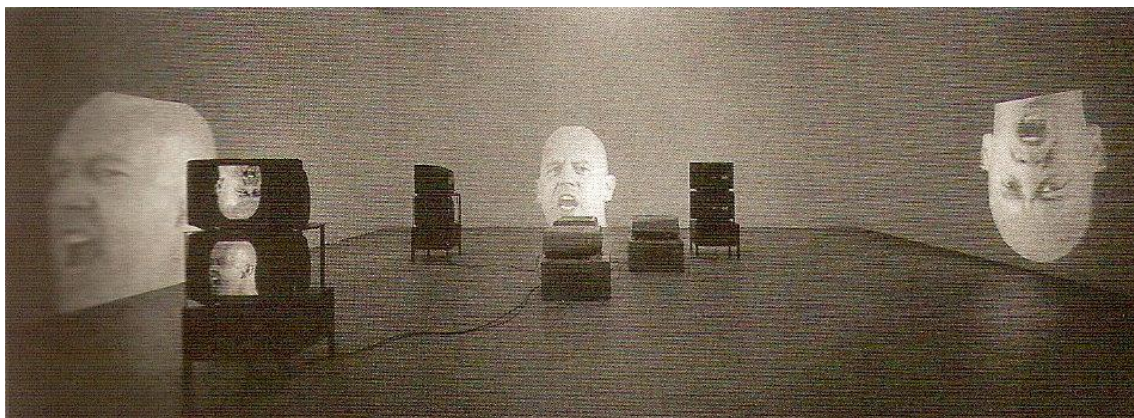


FIGURA 30 - NAUMAN, Bruce. 1992. *Anthro/Socio (Rinde Spinning)*  
Acervo: Hamburger Kunsthalle, Hamburger.  
Fonte: RUSH, 2006. Instalação de vídeo e áudio.

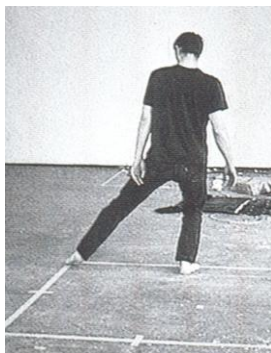


FIGURA 31 - NAUMAN, Bruce. 1967-68. *Dança ou Exercício no perímetro de um quadrado*  
Fonte: *Revista Bravo*, 2005.



FIGURA 32 - ACCONCI, Vito, 1970. *Three relationship studies*  
 Fonte: <[www.lumen.org.uk/evolution2004/exhibitions.html](http://www.lumen.org.uk/evolution2004/exhibitions.html)>. *Still* de vídeo, em super 8 com 12'30''.

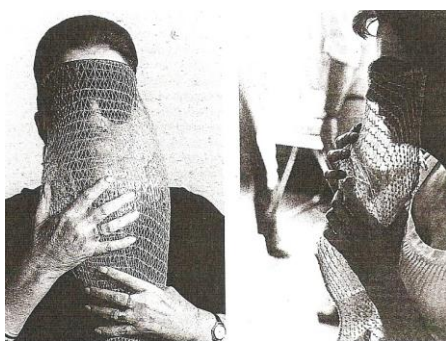


FIGURA 33 - CLARK, Lygia. 1968. *Máscaras abismo*  
 Fonte: CLARK, 1997, p. 238.

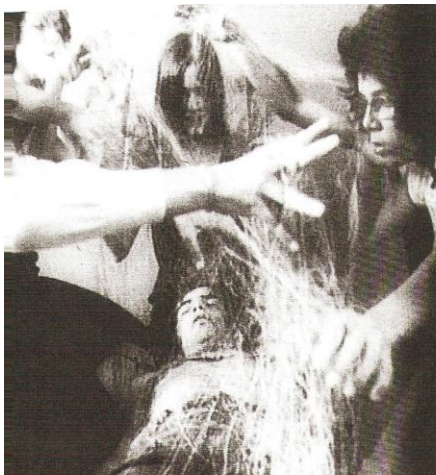


FIGURA 34 - CLARK, Lygia. 1973. *Baba antropofágica*

Fonte: CLARK, 1997, p. 296.



FIGURA 35 - CLARK, Lygia. [s.d.]. *Estruturação do self*

Fonte: CLARK, 1997, p. 333.

### III DESDOBRAMENTOS

Iniciei, em agosto de 2007, criei, na internet, um blog chamado *linha e segmento*<sup>70</sup>. Diante da pesquisa em desenvolvimento, objectivei estabelecer um canal receptor de comentários, imagens e processos, aliando prática e teoria e deixando transparente toda e qualquer forma de interesse que motivasse o projeto em questão.

Atuando como um lugar aberto e indisciplinado, pontuando acontecimentos e experiências próprias do meu processo criativo, pude usá-lo como ferramenta ativa e participativa em momentos vitais durante esse período. Nesse ambiente imaterial, deixei marcas dessa caminhada capazes de apoiar todo o desdobramento de ações. Se a princípio utilizei-o como ferramenta paralela, imperceptivelmente sua presença foi se afirmando como elemento central dentro da construção que desenvolvia, já que seu uso expandiu-se impossibilitando, em momentos precisos, uma separação entre os lugares reais e virtuais dessa prática de pesquisa. Como um diário de bordo, fui percebendo elementos capazes de organizar experiências díspares que, dispostas em um mesmo lugar, contribuía para a seqüência de ações posteriores.

A primeira imagem, postada no blog, foi uma *fotoperformance* da série *Ponto de equilíbrio*. Escolhi essa imagem, inicialmente, por ser ela uma das primeiras da série, além de seu resultado satisfatório ser manifestação capaz de determinar um lugar para meu corpo. Nela, estou sobre uma cadeira preta, com o corpo invertido, demonstrando a ausência de resistência física e gravitacional diante daquele ambiente. Como um corpo liberto das condições e limites naturais, ocupo o espaço da forma que desejo. O que me mantém em contato com a cadeira é minha cabeça, de costas para o observador, em equilíbrio aparentemente estável, mas eminentemente instantâneo e frágil.

A postura invertida, nessa imagem, se aproximou dos acontecimentos que me moviam naquele período. Estar invertido não apenas transgride questões corporais e físicas, mas, também, evidencia uma escolha do

---

<sup>70</sup> CAMPOS, 2009. O blog <[www.linhaesegmento.blogspot.com](http://www.linhaesegmento.blogspot.com)> é produto da dissertação “Meu corpo é um acontecimento”.

observador – eu como observador de mim mesmo – de se ver no espelho como um ser capaz de vivenciar o cotidiano dos acontecimentos optando por formas absurdas de olhá-lo. Nessas escolhas, o estranhamento da posição aponta para uma possibilidade de crítica e questionamento das contraditórias situações que acontecem diariamente e na qual estamos envolvidos. A possibilidade de, espontaneamente, tê-la construído, aproximou infinitamente a realidade das ações à virtualidade de um corpo que busca se atualizar. Nesse campo de possíveis, onde meu corpo quer ser elemento capaz de transformar o lugar que ocupa, as ações, mesmo que momentâneas, são manifestações de uma postura existencial complexa, manifesta naquele momento.

O que essa imagem me faz ver é aquilo que até então não via, mas que, ao tornar-se real, autoriza toda e qualquer presença como ativadora de um espaço/tempo íntimo e singular diante das variáveis que me cerca. Ver de cabeça para baixo, ver como um *yogue*, ultrapassa a mera superficialidade do olhar, oferecendo ao outro, nessa imagem, instantes de reflexiva liberdade criadora já que, imediatamente, nos visualizamos diante daquela situação e, a partir daí, podemos ser afetados intensamente por sua força desestabilizadora. Nessa dobra entre o corpo que experimenta a ação e o corpo que a observa, duplamente vivenciada por mim, posso conectar-me às realidades das substâncias como acontecimentos, o que na opinião de Pierry Lévy indica, talvez, uma unidade intensa e profunda entre essas instâncias. O autor, sobre o assunto, aponta para o que ele percebe como possível característica de unidade, a partir da dualidade entre o acontecimento e a substância. Seguindo raciocínio da filosofia de Alfred North Whitehead, (1861-1947), Lévy especifica que “As ocasiões atuais são espécies de mônadas transitórias, processos de percepção elementares, geralmente inconscientes, que recebem certos dados de precedentes ocasiões atuais, os interpretam, transmitem a outros sua síntese e desaparecem.”<sup>71</sup> A partir daí, ele constata que somos obrigados a reconhecer, mesmo que aparentemente, que de fato existem coisas permanentes, substâncias duráveis. “Whitehead resolve o problema explicando nossa experiência das coisas duráveis em termos de *sociedades coordenadas de*



*acontecimentos*, que compartilham e transmitem entre si caracteres particulares. Uma pedra, por exemplo, é uma sociedade de ocasiões atuais semelhantes, que herdamos linearmente umas das outras seus dados e suas maneiras de reagir, o que explica que, num curto intervalo de tempo, a pedra conserve mais ou menos a mesma cor, a mesma dureza etc.”<sup>72</sup> Como questões da física quântica ou do yin e yang na filosofia chinesa, o acontecimento seria uma “espécie de substância molecular” e a substância a “aparência de uma sociedade de acontecimentos, uma multidão de microexperiências grosseiramente agregadas na imagem de uma “coisa”: em suma, acontecimento molar.”<sup>73</sup>

Nessa perspectiva, sou um experimentador de mim mesmo, um ser capaz de duplicar-se a fim de estabelecer relações entre as muitas maneiras de se fazer existente. Sem a individuação própria do contato racional entre ser e objeto, percebo os acontecimentos em suas dobras múltiplas, dissecadas em segmentos fragmentados, mas, ainda assim, partes constitutivas de um todo dinâmico e sem centro, onde a ausência de um olhar de juízo capacita o corpo a ser imanência nessa presença que difere e desvia.

Através dessa imagem, alguns vídeos foram realizados – videoperformances – como desdobramentos experimentais. Dois desses trabalhos, *PE#001* e *PE#003*, também disponíveis no blog *linha e segmento*, são explorações conceituais das transformações do corpo e do lugar que ele ocupa, indicando o motivo da designação videoperformance. Se o trabalho é um acontecimento possível somente a partir do uso do vídeo, sua especificidade ultrapassa o mero registro de ações – como ocorre em registros de performances – transformando-o em um trabalho necessariamente acoplado ao dispositivo que o atualiza. Se o corpo está invertido a partir da inversão da imagem captada pelo dispositivo, sua veracidade e estranhamento favorecem uma percepção que diverge da percepção fotográfica, já que aqui o corpo não é estático e a ação se prolonga no espaço/tempo. Assim, não uma suspensão do acontecimento, como

---

<sup>71</sup> LÉVY, 1996, p. 143.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 143.

é o caso da fotografia, mas uma seqüência continuada do acontecimento é o que prevalece, ampliando, nessa ótica, qualquer sensação de instantaneidade própria do fotográfico.

Como processo fotográfico, meu interesse é o de, exatamente, criar uma pausa na sucessão temporal, permitindo relações entre a ação do corpo e sua fixação. No vídeo, essa questão se mantém e, ao mesmo tempo, se altera. Mantém-se porque busco, mesmo na imagem em movimento, uma pausa advinda da repetição. É como um momento de silêncio, uma abstenção do devir, um corte na interminável seqüência temporal. Nessa insistência, que persiste durante um período e prolonga-se quando o trabalho é apresentado em *looping*, o movimento não se apresenta como ação contrária às pausas, mas vê-se acentuada a pausa através da relação que se estabelece entre instâncias contraditórias. Posso dizer que são pausas e congelamentos, mesmo que manifestas temporalmente. Ao mesmo tempo, o movimento existe e é perceptível. Sua duração temporal estabelece a característica própria do vídeo.

De qualquer forma, entre o movimento e a pausa, entre o tempo e sua desaceleração é que estes dois trabalhos realizam o paradoxo vinculado à intemporalidade do tempo, ou sua suspensão. “Aparecer de maneira repetida, insistente, para acabar aniquilando-se na própria repetição, é um dos traços do tempo intemporal”<sup>74</sup> manifesta nessa aparente dualidade perceptiva. Se a repetição é a força propulsora dessa percepção, a característica de rito imprimida a essas ações corporais é a outra face constitutiva da digressão da imagem, capaz de levar-nos a encarnar o silêncio nessas pausas em movimento. Como diz Anne Cauquelin,

Tanto o rito como a repetição mostram a fragilidade do tempo que essas duas operações têm a missão de manter em sua vacuidade. Esvaziado de todo objeto de memória, o ritual gira no vazio, e sua persistência só faz aumentar o movimento pendular – o deslocamento – que já constatamos com o lugar e com o vazio; aqui, é o tempo que um gesto, um signo repetido, segura a beira do vazio onde ele cai e de onde se reergue incessantemente.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> CAUQUELIN, 2008, p. 101.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 102.

Assim, o intemporal manifesta-se tempo exatamente durante o acontecimento, que o retira da imaterialidade tornando-o exprimível enquanto manifestação do signo que o atualiza. Ao mesmo tempo, tornado matéria de percepção, o tempo volta a ser percebido como algo imaterial, suspenso em sua ausência de sentido.

Amilcar Packer<sup>76</sup>, artista radicado em São Paulo, trabalha de forma semelhante com questões próprias do corpo, do lugar e do tempo. Em diálogo com novas mídias digitais, seu trabalho leva essas questões a limites bem diversos do meu. Por outro lado, existe grande semelhança conceitual e imagética entre sua produção e a minha, optando citá-lo exatamente pelas possibilidades de discussão que é possível estabelecer entre algumas de suas produções e a série *Ponto de equilíbrio*. Antes de situar seu trabalho, em contrapartida ao meu, acho importante me referir a outra série de fotos que desenvolvo e que diz respeito ao corpo em postura horizontal. Somente a partir daí, inclusive porque essa série também dialoga com o trabalho desse artista, posso desenvolver alguns paralelos.

A série *Horizontalidade* apresenta-se como uma investigação do/sobre o corpo diante das especificidades do lugar e do caráter social adquirido através de suas posturas. Se nossa presença é valorizada pela ascensão vertical e caracteres advindos daí, estar na horizontal é algo não desejado socialmente. Os corpos que vejo diante de mim, na horizontal, são corpos destituídos de *valor* e esvaziados pela inutilidade social a qual são submetidos, encarnando uma pobreza material que os estigmatiza. Para o espaço da cidade, exige-se a vitalidade da verticalidade, do corpo que se fixa ao chão, mas que se abre à dimensão ampla do universo. Como já dito, um corpo que cai, bamboleia, derrapa e não agüenta mais ficar de pé é algo nefasto socialmente, mesmo porque essa é uma atitude de resistência ao controle e adestramento a que se é submetido do exterior. Infringir essa regra não fixada, mas atualizada constantemente, aponta para questões específicas das sociedades ocidentais em

---

<sup>76</sup> Amilcar Packer é natural de Santiago/Chile. Atualmente vive e trabalha em São Paulo. Seus trabalhos se tornaram conhecidos na década de 1990, onde o artista apresentou uma série de stills de *videoperformances* que realizava em seu espaço de moradia/trabalho.

suas formas de organização e expansão, acolhendo o corpo do cidadão como elemento constitutivo de seu dinamismo e modernidade.

Assim, estar na horizontal sobre um carrinho de supermercado, uma mesa e cadeira por cima da cama de um quarto de hotel, sobre cadeiras em um corredor etc. - ações privadas, perceptíveis apenas para a câmera fotográfica que as registra - delinea-se como alternativa de se pensar múltiplas manifestações para a horizontalidade do meu corpo, divergindo da tradicional postura *relaxada* que tradicionalmente experimento na familiaridade dos ambientes íntimos. Dessa ruptura, algo muito singelo e mínimo, mas grandioso em suas redundâncias, me capacita a observar, mais uma vez, a soberana presença do corpo - sua postura engendrando novas relações entre corpos - desejando sua livre potência.

É paradoxal iniciar comentários sobre a série *Horizontalidade* a partir de observações particulares que tenho sobre questões sociais e postura dos corpos, para, logo em seguida, dizer sobre o trabalho e sua realização em espaços privados; de qualquer forma e, mesmo assim, percebo-os como presenças desdobrando-se em formas de exibição capazes de manifestar, no observador, posturas ativas diante de códigos estabelecidos. Estar na horizontal não necessariamente indica submissão ou desvalor, muito menos momento de relaxamento familiar. O que prevalece na postura do corpo e sua forma de presença são as intenções do pensamento e suas manifestações, exprimível nas posturas tanto horizontal, vertical, invertida, ao avesso. Sem a união psicofísica alinhada ao desejo e intenções claras, qualquer lugar que o corpo ocupe pode assemelhar-se a fato banal, acontecimento risível, uso cotidiano, evidenciando relações simplificadas pelos contatos meramente úteis. Escolher uma forma de ocupação precisa, em consonância com o que se deseja experimentar e deixar vir, não limita as ações em espaços definidos e caminhos controlados, mas, a partir daí, permite-se que o acaso seja parte da existência, revelando o trágico da impermanência das coisas, das pessoas, da vida. Dessa revelação, a caminhada, até então manifesta entre armaduras desejosas de segurança e proteção, passa a ser uma sucessão de instantes intensos.

Retomando o trabalho de Amilcar Packer, posso agora tecer, mesmo que superficialmente, alguns comentários sobre sua produção - especificamente as imagens fotográficas aqui apresentadas - para criar contrapontos capazes de ampliar um *corpus* conceitual onde manifestações artísticas contemporâneas favoreçam sentidos que se entrecruzam, fortalecendo práticas particulares, já que essas ressoam além de limites delimitados. Semelhanças entre seus trabalhos e os meus são identificadas imediatamente: uso do próprio corpo para a criação das imagens, diálogo com objetos e lugares familiares - mesmo que generalizados, presença da tecnologia digital como elemento constitutivo da obra, ações realizadas sem a presença de participantes e espectadores, expansão da ação e corpo do artista. Ampliando a noção de performance, o artista trabalha com fragmentos da ação registrada em vídeo, fotografando e saturando cor e deixando visível algo que só se apresenta como imagem digital.



FIGURA 36 - PACKER, Amilcar. 1999. *Sem título #35*  
Fonte:<[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>. Fotografia, 120 x 160 cm.

Na fotografia *Sem título # 35*, o artista encontra-se nu e em um ambiente delimitado por paredes. Com um dos pés sobre uma cadeira, busca com os outros membros do corpo – perna e braços – sustentar outras duas cadeiras sobre as paredes do lugar. Nesse frágil equilíbrio, os objetos tornam-se extensões do seu corpo, que como próteses, prolongam-no sobre o cenário construído. Diante dessa situação, o corpo torna-se objeto e, simultaneamente, os objetos se transformam em corpos, alimentando um diálogo inefável e que subsiste enquanto imagem. Assim, corpo e ambiente não constituem elementos distintos e, nessa interligação, estabelecem relações próprias dentro de um universo de ações específicas e particulares. Pela constituição de uma cena próxima da representação e do acontecimento teatral, o trágico do evento se manifesta como lugar de “sobreposição, simultaneidade, encontro de múltiplos, criando – qual Janos mitológico – estruturas bicéfalas, nas quais os opostos não se alternam, permanecem justapostos.”<sup>77</sup> “Na “cena da vida”, o receptor contemporâneo, submetido ao contínuo/descontínuo irrealista, das emissões da mídia, coloca-se num fio da navalha, no qual, silente, é imerso nas bizarras combinações do sistema.”<sup>78</sup>

Nessas realidades construídas, percebe-se duplas nominais tais quais o real e o virtual, o sublime e o paródico, próprias da passagem do momento moderno ao pós-moderno, originando conflitos e desmesuras próprias de um corpo que não se adéqua ao espaço banal cotidiano. Buscando suas certezas nas incertezas de uma presença luminosa e antagonicamente caótica, a fixação própria do fotográfico confere ao trabalho desse artista uma pictorialidade que acentua a imbricação entre representação e presentificação.

*Sem título # 36*, outro trabalho de Amilcar, apresenta-o sobre mesas que o elevam ao teto. Junto a elas, uma postura física semelhante aproxima-o de uma representação de uma mesa, que disposta em contato com o teto do lugar, singulariza uma identidade não-humana e objetual. Mesmo assim, diante dessas contorções do corpo, algo de carnal é manifesto, transfigurando qualquer semelhança que se deseje simular. Desse estranhamento, acentuado pela

---

<sup>77</sup> COHEN, 2004, p. 103.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 111.

localização inquietante do corpo no espaço, que a desorientação, como aponta Didi-Huberman, nos leva à “experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros.”<sup>79</sup>



FIGURA 37 - PACKER, Amilcar. 1999. *Sem título # 36*  
Fonte:<[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>. Fotografia, 180 x 120 cm.

Dessa percepção da prisão, resultado da incorporação dos espaços geométricos e objetos utilitários na carne, que nossos trabalhos divergem. Nas fotoperformances de Packer, o corpo é matéria em consonância com o ambiente e, mesmo diferindo de suas condições habituais, ainda se vê limitado por sua abrangência e domínio. Quase engolido pelas cores, sombras e formas dos cenários construídos, o corpo do artista é uma imanência imprecisa, vaporosa luminosidade, delírio silencioso. Já nas séries *Horizontalidade* e *Ponto de*

---

<sup>79</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231.

*Equilíbrio*, o corpo não apenas sussurra, mas grita por sua presença. Ele quer ser visto como desestabilizador na organização desses elementos. É um corpo que está inserido ao conjunto da proposição, mas, também, observa como espectador, como participante de decisões, como figura do enunciado. Mesmo sabendo ser frágil manifestação diante das grandes capturas que é vítima, intenta ser presença definidora dos caminhos que se abrem ao devir. Demasiado humano esse corpo, capaz de ir contra armadilhas da percepção, jogando ao lado dessas mesmas ferramentas de captura de sentidos em ressonância ao movimento impreciso de suas oscilações. Quais significados desejo inventar? Quais armadilhas se configuram nessas bordas entre o visível e o invisível? Quais forças se imprimem aos acontecimentos do corpo, transformando-o em matéria propícia à pesquisa e experimento? Não sou mero acontecimento, mas acontecimento extremo e dessa certeza algo se manifesta como presença soberana.

Talvez sejam sutis tais diferenças, talvez indescritíveis e, sem deixar de admirar o trabalho inventivo e potente do Amilcar, pressinto-as plenamente. E não poderia deixar de ser assim, já que similaridades entre propostas artísticas não especificam lugares rígidos e definidos; muito pelo contrário, indicam manifestações que tangenciam pontos comuns, dobras indicativas de confluências, próprias da manifestação criativa do corpo contemporâneo. De qualquer forma, não apenas o trabalho desse artista aponta para questões semelhantes; outras experiências e práticas dialogam com meu fazer artístico de forma intensa, confrontando distâncias geográficas e culturais diante de um tempo que se apresenta globalizado.

Sem perder de vista a importância do blog *linha e segmento*, fio condutor desse segmento de texto, e usando-o como linha temporal indicativa das produções desenvolvidas, aponto a realização do trabalho *Improvável Presença*, ainda no primeiro semestre de 2007. Trabalho desenvolvido especialmente para o evento Comida di Buteco/Arte no Banheiro<sup>80</sup>, a partir da

---

<sup>80</sup> O evento Comida di Buteco acontece em BH anualmente. A partir de 2006, inicia-se, inserido ao evento Arte no Banheiro, que se configura como uma convocatória e seleção de artistas para ocupação dos banheiros dos bares participantes. A partir dos sorteios dos bares, cada participante selecionado se responsabiliza por propor inserções artísticas nesses espaços – *site specific*. Dentre os trabalhos



apropriação dos banheiros de um bar na cidade de Belo Horizonte, seu resultado levou-o a ser premiado em terceiro lugar e, posteriormente, oportunizar uma coletiva com os outros 04 premiados na galeria Celma Albuquerque<sup>81</sup>.

Considero *Improvável Presença* um trabalho híbrido, no sentido formal e midiático, já que foi desenvolvido como ambiente/instalação/performance/fotografia. Todos esses instantes se agruparam, favorecendo percursos temporais díspares em consonância com o momento de sua apresentação. O espectador/participante, em evidente contato, devido ao uso necessário do banheiro, vê-se diante de baldes espalhados pelo teto e paredes, além da cor vermelha, sufocante e sensual, que impregna todo o ambiente – paredes e iluminação nessa cor. Na porta, entrada dos banheiros, fotos expostas registram meu corpo em improváveis posturas dentro daquele lugar. Um convite para que o usuário do banheiro, dentro da privacidade do ambiente fechado, utilize-o de forma menos óbvia.

Usado como utensílio de limpeza, o balde é necessário nos processos cotidianos de higiene dos espaços habitáveis. Nos banheiros públicos, lugares de alta circulação de dejetos humanos, sua presença evoca higiene e, paradoxalmente, a falta dela. Objeto velado, sua obviedade deslocada transforma-o em presença estética e relacional, favorecendo a instauração de *buracos* e *fendas* que sugerem passagens, transposições, aberturas. Ao se olhar dentro deles, vê-se o nada e sua profundidade e limite, guiando-nos para nós mesmos. Como espelhos sem reflexo, ou janelas intransponíveis, o sufocamento advindo da interdição dessas passagens, acentuado pela alta temperatura sugestiva do vermelho, transforma o ato de ir ao banheiro em sensação corpórea ampliada.

Se o ambiente dos banheiros adquire um aspecto escultórico, já que os baldes estão fixos sobre as paredes, teto e chão, reforçando o volume dos mesmos em contraposição ao lugar que ocupa; as ações do meu corpo nesses espaços e sua fixação fotográfica instauram a presença corporal como elemento

---

produzidos, um júri de especialistas define as cinco melhores produções, premiadas com recursos financeiros e/ou espaço expositivo para mostras coletivas.

<sup>81</sup> Importante e tradicional galeria de arte em Belo Horizonte, a Celma Albuquerque Galeria de Arte se dedica a comercializar a produção contemporânea em arte.

capaz de provocar novas e momentâneas relações entre objetos e seus volumes. Assim, o corpo não é mais um elemento que ocupa utilmente o espaço do banheiro, mas presença capaz de participar do jogo proposto por mim. Estas possibilidades escultóricas e performáticas se assemelham às *One Minutes Sculptures*, realizadas pelo artista Erwin Wurm e por quem mais quiser repeti-las, já que seu trabalho não se limita ao registro das proposições e sim se afirma como sugestivo convite para que o espectador experimente tais ações.

Wurm, artista austríaco (1954-), desenvolve um trabalho em que apresenta propostas imediatas, caminhos simplificados e eficazes resultados para objetos que nos circundam cotidianamente. As relações, efêmeras, acontecem com a participação do corpo do artista e/ou voluntários e são, como o próprio artista define, formas de perceber como é “possível converter e transformar em escultura coisas que têm a ver com jogos, comida, desejo, higiene corporal”<sup>82</sup>. Assim, não apenas baldes, mas escovas de dente, frutas, embalagens e o que mais estiver a mão, são utilizados como elementos transgressores diante do seu uso habitual. Como as ações são frágeis e momentâneas, fixando-se como imagem fotográfica, o nome “esculturas de um minuto” diz claramente sobre sua característica.

Se o artista se apoia na idéia de questionar o conceito de escultura, dentro do modelo clássico, suas absurdas e muitas vezes cômicas proposições nos levam a refletir sobre o caráter ilusório e representativo da imagem corporal, que fixada a partir do dispositivo fotográfico, estabelece nichos específicos para múltiplas possibilidades que potencialmente acontecem em um minuto. Transcorrido o tempo da ação, diante de uma sucessão de acontecimentos, o que se fixa é uma particular presença a partir do que foi proposto.

Alguns interesses do artista se revelam próximos ao que venho propondo: o aparente descazo em acentuar momentos que se contrapõem a outros “menos importantes”, à simplicidade e *desleixo* amador das imagens, a relação do corpo com a gravidade, a proximidade com a herança conceitual da

---

<sup>82</sup> <<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/235> 12/05/09>. Acesso em: 12 maio 2009.

arte e crítica ao execivo fetichismo do objeto artístico, o interesse por objetos e atos cotidianos como elemento imediato de expressão, a exibição de situações muitas vezes ridículas e aparentemente infantis e a precariedade como elemento construtor do discursso artístico. Todas elas, de alguma forma, são eixos de conexão favoráveis a um pensamento que privilegia a efemeridade dos gestos, acentuando o caráter instantâneo daquilo que se manifesta temporalmente.



FIGURA 38- WURM, Erwin. 2002. *Série Zürich*

Fonte: <[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dernwir%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3DIT4SKPB\\_pt-BRBR278BR279](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dernwir%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3DIT4SKPB_pt-BRBR278BR279)>. Fotografia.

Se na sequencia do blog *linha e segmento, Improvável Presença* é posterior a série de vídeos *Gestos Mecânicos*, cronologicamente esta série de ações diárias é posterior ao trabalho anteriormente comentado. *Gestos Mecânicos* é o nome dado a uma ação corriqueira e particular e que, nesse caso, particularizou momentos registrados por uma webcam. Durante 25 dias, em Dezembro de 2007, captei imagens em meu quarto. Nelas, me apresentava diante da câmera escovando meus dentes para, posteriormente, postá-las diretamente no site *youtube*. O processo de captura da imagem não pode ser

visto apenas como um registro da ação já que a câmera, em muitos momentos, se movimentava de acordo com o movimento da escova, alterando significativamente a imagem do meu rosto. Assim, enquanto uma de minhas mãos se ocupava com a escova de dente em seu processo de higienização bucal, a outra, atenta a estes movimentos, repetia-os segurando a câmera. Em alguns casos, o movimento da câmera acontecia de forma mais exagerada e vigorosa do que o próprio movimento da escova, em outros, ela apenas passeava pela face acentuando porosidades.

Nessa dupla atenção, diante do presente da ação e de seu dobramento no vídeo, já que acompanhava o resultado da imagem digital concomitantemente, pude experimentar uma dupla relação no processo de ver e ser visto, agir e ser agido, determinando trocas entre o fazer e seu reflexo e transformando um acontecimento cotidiano e mecânico em algo capaz de transpor seus limites. Estes limites, a princípio percebidos como a automação do gesto, expandiram-se não apenas através da consciência atenta diante de sua imediata experiência e visualização na tela do computador. Posteriormente à postagem dos vídeos, uma série de outros *sites* acolhiam alguns deles, ampliando em rede a capacidade de deslocamento e multiplicação das imagens.

A cada vídeo realizado, dia após dia, um texto escrito era agregado ao espaço de postagem, fazendo também parte do trabalho. Alguns desses textos são pequenos trechos escritos por autores importantes dentro da minha pesquisa, tais como Deleuze, Maffesoli entre outros e, também, compartilhando o mesmo espaço, escritos meus criados logo após a realização dos vídeos. Assim, um dos textos escrito por mim diz:

*Chamo de "gestos mecânicos" aquelas ações que acontecem cotidianamente, e que incluídas como ações necessárias e indispensáveis, atualiza em nós uma reflexão sobre os atos modelados e destituídos da presença ativa na ação.*

Em outro escrito, e em muitos outros, digo sobre a presença do rosto como lugar de identidade do corpo, capaz de clausuras e imposições delimitadoras das forças imanentes que atualizam ações e gestos constantemente. Em um deles escrevo que:

*Quero me ver livre do rosto...  
Desse rosto ultrapassado e que não me  
atende mais. Trabalhar de forma a  
desconstruir uma identidade formatada pelo  
medo e culpa. Meu corpo não é meu rosto, é  
muito mais que isso.*

Já em outro texto, a relação corpo-cabeça, já discutida em trabalhos anteriormente apresentados, é novamente ativada. Assim, digo que:

*Destruir o rosto é trazer dignidade  
para a cabeça. Uni-la ao corpo, eliminando a  
experiência de deslocamento corpo-cabeça.*

Logo mais adiante, onze dias depois, escrevo que:

*Quando olho para um rosto  
conhecido, daqueles que se guarda uma  
memória contida, percebo que fico estranho. É  
como uma invasão da minha privacidade...um  
estupro. Não pelo outro, que nem se dá conta  
daquilo, mas pela sensação de castração que  
o rosto consegue impor a mim. Rosto como  
identidade, como poder, como construção  
ideológica. Rosto de terno e gravata e olhos  
azuis, rosto de salto alto, rosto no palanque.*

É claro que o rosto como identidade e marca social pressupõe estigmas que se estabelecem exatamente na capacidade de fixação de especificidades próprias do que é determinado como interpretação, sentido subjetivo, significância. Como aponta Deleuze:

O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercado e margeando cavidades que não

existem mais senão como buracos. Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando pára de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma pára de ter um código corporal polívoco multidimensional - quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominamos Rosto.<sup>83</sup>

E escapar do rosto implica uma sucessão de percepções e ações que não eliminam sua presença, mas que a ultrapassa, silenciando a percepção codificada do olhar em prol de experiências que possam fazer passar o que de novo há por vir. No caso de *Gestos Mecânicos*, o duplo olhar, aquele que vê e é visto, ao mesmo tempo, descaracteriza uma exacerbação egocêntrica, individualista, buscando dismantelar qualquer que seja a identificação entre o autor e sua presença. Mesmo que aparentemente isso se revele contraditório, já que a imagem do meu rosto se sobrepõe a qualquer outra possibilidade de imagem, sua obviedade, diante de gestos velados e desnecessários em sua fixação, apontam para o ridículo de sua exacerbação, identidade e valor social. Repetir o ato de escovar os dentes em frente ao computador, movimentando descontroladamente a câmera, que aqui funciona como mediação para o reflexo do rosto no micro, me parece ser uma possibilidade de enfrentamento diante da imagem que diariamente vejo no espelho do banheiro. No movimento da câmera, algo que parece fixo e delimitado – meu rosto ao acordar, por exemplo – torna-se fragmento, rugosidade, cor, luminosidade e estranhamento. É claro que, diante dessa suposta previsibilidade das ações diárias, uma velada ironia acompanha o trabalho. Estar diante de um computador escovando os dentes é, inevitavelmente, uma situação ridícula e cheia de humor, evidenciando um ritmo e construção do trabalho em camadas que se sobrepõem.

Assim, imagem *versus* texto escrito acontecem sucessivamente, um reforçando o outro, estabelecendo sentidos movediços para as seqüências repetitivas. Talvez aqui, diante do que comento, seja adequando acrescentar mais um dos textos, que nesse caso acompanha o vídeo *Gestos Mecânicos XI*, realizado dia 11 de Dezembro. Nesse texto, evidencia-se uma opinião pessoal

---

<sup>83</sup> DELEUZE, 2004, p. 35.

sobre o que percebo, muitas vezes, no universo da arte instituída e seu jogo de articulações e agenciamentos com o poder econômico, considerando, sutilmente, a capacidade do artista de dialogar com tal estratégia. Digo:

*Nessa cabeça de palhaço, expondo seu rosto ao ridículo da ação, fica evidente a sutil e invisível passagem entre estados que motivam, no outro, o desrespeito, o olhar crítico, a indiferença, e por outro lado, a inserção em circuitos culturais, a aceitação, a sofisticação intelectual. Transitar entre esses lugares pode ser uma política.*

Os escritos, nesse caso, funcionam como elemento capaz de apontar percursos, pontuando os momentos e retirando-os de uma mera ação cronológica indiferenciada. Apesar de não serem indispensáveis na apresentação dos vídeos, sua presença os acolhe, oferecendo sentidos adensados para a existência destes. Estimulos para percepções outras, ampliando conceitos e, ao mesmo tempo, delimitando territórios. No blog *gestos mecânicos*, criado para acolher este trabalho, todos os textos podem ser lidos abaixo dos vídeos. O blog,<sup>84</sup> possibilita um apanhado geral de toda série, facilitando uma percepção ampla do que foi elaborado. O mesmo não acontece quando se vê alguns desses vídeos no *youtube* – site de vídeos na internet - já que seu deslocamento e limite se tornam evidentes. Diante disso, não determino uma ou outra forma de aproximação com o trabalho. Parto do pressuposto de que qualquer aproximação, mesmo que mínima, resulta em sua totalidade momentânea. Claro que tais processos de percepção da obra facilitam uma compreensão maior ou menor de suas intenções e conceitos, mas não vejo como empecilho ou limitação o fato de não se ter a total visibilidade do resultado proposto.

Foi assim no evento que ocorreu em 2008, no Rio de Janeiro. Performance Presente Futuro, com curadoria de Daniela Labra,<sup>85</sup> foi um evento

---

<sup>84</sup> CAMPOS. 2007. <[www.gestomecnicos.blogspot.com](http://www.gestomecnicos.blogspot.com)>. Site produzido como acervo de obras homônimas e que compõem um trabalho único.

<sup>85</sup> Curadora independente graduada em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UniRio), Daniela tem especialização em Comunicação e Arte pela Universidade Complutense de Madri e

interdisciplinar focado na variedade de manifestações da arte da performance e suas relações com os recursos tecnológicos e científicos atuais. A mostra aconteceu entre os dias 29 e 31 de agosto, no Oi Futuro – Rio de Janeiro/RJ, sendo dividida entre performances presenciais, videoperformances e palestras. Desse encontro, foi elaborado o livro/catálogo/objeto<sup>86</sup> com o mesmo nome, documento fundamental para se perpetuar historicamente processos efêmeros de manifestação artística. No evento, um vídeo da série *Gestos Mecânicos* foi apresentado, apontando para possibilidades do deslocamento do trabalho em suas formas de apresentação.

*Gestos Mecânicos XXIII*, inserido à uma sucessão de outros vídeos<sup>87</sup> apresentados em escala humana sobre uma parede do espaço expositivo, não acompanhava texto escrito e muito menos vínculo com a web. Deslocado de sua *origem*, o trabalho se transformou em obra *independente*. Claro que em nenhum momento isso foi indesejado, apenas é importante perceber que estes desdobramentos fazem o todo da obra, desmitificando qualquer rigidez e precisão exigidas em sua apreensão. Desmembrado, o trabalho continua a existir enquanto potencialidade e unicidade e, a meu ver, não desmerece o conjunto da obra.

---

é mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mantém o site [www.artesquema.com](http://www.artesquema.com).

<sup>86</sup> O livro/catálogo Performance Presente Futuro é uma realização do Oi Futuro/RJ. Com organização de Daniela Labra, apresenta registros dos eventos ocorridos, além de textos de Maria Beatriz de Medeiros, Orlan, Ricardo Dominguez, Rosangella Leote, Silvio de Gracia e Stelarc. Editora Contracapa, 2008.

<sup>87</sup> No evento, duas séries de vídeos eram projetadas durante longos períodos a cada dia. Vídeos nacionais, com curadoria de Daniela Labra e vídeos internacionais, com curadoria do argentino Silvio De Gracia. Duas videoperformances de minha autoria – *Gestos Mecânicos XXIII* e *PE#003* – estavam inseridas na programação de vídeos nacionais, junto a vídeos de Sara Ramo, Amilcar Packer, João Penoni, Vivid Astro Focus, Rick Castro e Lenora de Barros.





FIGURA 39 - *Improvável presença*

Fonte: CAMPOS, 2007. Série de fotografias digitais realizadas para a instalação. Dimensões variadas.



FIGURA 40 - PACKER, Amílcar. 2006. *Sem título # 57*

Fonte: <[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artista=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artista=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>. *Still* de vídeo. Fotografia, 180 x 120 cm



FIGURA 41 - PACKER, Amílcar. 2005. *Vídeo # 10*

Fonte: <[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artista=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artista=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>.



FIGURA 42 - WURM, Erwin. 2001. *Série Graz indoor sculpture*

Fonte:<[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB\\_pt-BRBR278BR279](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB_pt-BRBR278BR279)>. Fotografia, 100 x 120 cm.



FIGURA 43 - WURM, Erwin. *Looking for a bomb 3*

Fonte: WURM, 2002/2003. Fotografia, 126 x 184 cm. Disponível em:

[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB\\_pt-BRBR278BR279](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB_pt-BRBR278BR279).

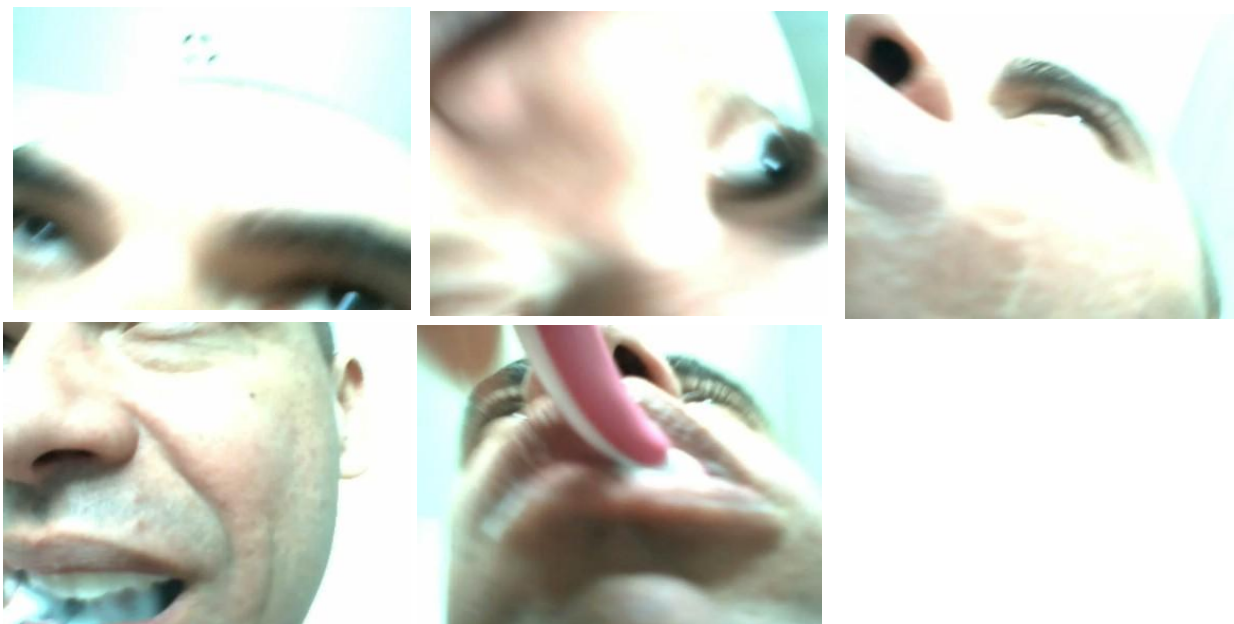


FIGURA 44 - CAMPOS, 2007. *Gestos Mecânicos XXV*  
 Fonte: <gestosmecanicos.blogspot.com>. *Stills* de vídeo.



FIGURA 45 - PE#001  
 Registro e edição de imagem: CAMPOS, 2007. *Stills* de vídeo. Videoperformance, duração de 01'48".

## IV\_ INCRUSTAÇÕES

Diante dos desdobramentos atuais, falar sobre um fechamento me parece algo ilusório, já que os acontecimentos da escrita e da pesquisa fortalecem aberturas e esboços marcadamente organizados em práticas recentes. Dessa natureza aberta e disforme, escolho a definição da palavra “incrustar” como sentido para esse momento de elaboração de um final, mesmo que metodológico.

De acordo com o Dicionário Aurélio, *incrustação* é o ato de incrustar-se, o que significa o depósito de matéria sólida, a princípio em suspensão, sobre qualquer matriz. Incrustar é cobrir, vestir, embutir, definindo a natureza das palavras nesse texto. A matriz, o próprio papel, é o lugar onde deposito matéria em solução, demarcando um território e solidificando o que teima em ser imanência e acontecimento vaporoso, flutuante.

Assim, a incrustação é aqui uma possibilidade de visibilidade e visualidade para ações originárias a partir daquilo que é inaudito, invisível, suspenso diante das forças úteis que nos estrutura. Dar forma parece-me algo necessário diante das questões apresentadas nesse percurso, contribuindo para a construção de práticas sistematicamente elaboradas, refletidas que são nas imagens que surgiram durante esse período. O que reforça a ideia de incrustação como capacidade de sintetizar aquilo que está em movimento, que é cambiante, definindo e orientando o artista e o leitor nesses caminhos desejosos, fortalecendo a prática artística como meio para a construção de mundos.

*Gestos Mecânicos*, último trabalho apresentado nesse texto, não é o demarcador de tempos e espaços precisos, mas, nesse caso, funciona como o lugar de chegada, favorecendo estruturas para o pensamento e preparando-o para o que já é movimento. Vejo-o como limite, já que o que ele estabelece – um diálogo direto entre meu corpo e o dispositivo de captura da imagem e seu subsequente transbordamento – altera-se no que daí se desenvolve posteriormente.

Com a série de vídeos realizados em 2005/06, onde meu corpo é força e presença - mesmo que frágil diante das limitações já descritas - configura-se o centro motivador de interesse dessa pesquisa. A ver: o diálogo entre corpo vivo e dispositivos digitais de captura de imagem, seus desdobramentos e recortes, permitindo uma ampliação de presença que, íntima e particular, pôde reverberar além da capacidade de presença carnal do corpo, estendendo-se em tempos e espaços outros.

Portanto, as inversões das imagens fotográficas, permitindo transformações na percepção do corpo no espaço, quanto os vídeos *PE#001*, *Policéfalo*, dentre outros, estimulam práticas onde o corpo é manifestação soberana. E assim, destituído de significado lógico e racional, é capaz de alterar a relação habitual entre tempo presente e utilidade, conceito e imagem. Dessas relações, sempre atentas ao *continuum* da vida imbricando-se nas proposições artísticas, o que se percebe é a busca particular e incessante de suportes teóricos e processos práticos como elementos ativadores de uma consciência de presença ampliada, individual, mas que, independente de sua especificidade e singularidade, pretende ser unificadora, abrangente, múltipla, cosmológica, universal.

Das dicotomias, dualidades, diferenças, fonte de alterações e percepções variáveis e constantes, o corpo do artista, carregado de sensibilidade, sensorialidade e subjetividade, empenhado em se remodelar, resculpir, reconstruir; desponta como elemento centralizador das práticas que o alimenta, ativando um estar/ser que difere das manifestações sociais mantidas por uma exigente qualificação e sentido para o corpo. Da utilidade do pensar/sentir ao desejo crescente de consumo, a máquina social exerce sua função/estímulo propagadora da paralisia sensorial, bloqueando o desejo de resistir próprio de uma subjetividade capaz de enfrentar o momento contemporâneo de forma criativa, crítica e ativa. Nesse bloqueio, a conformidade passa a ser privilégio e o equilíbrio harmonioso objeto de desejo.

Ao dizer sobre o corpo, ao estar atento ao corpo, ao ser corpo matéria de expressão, o fazer artístico desvia o olhar pragmático e lógico do seu uso condicionado pela razão clássica dominante. Disso, posso dizer que a

intimidade, o privado - fatores definidores da individuação - são desprovidos daquilo que os qualifica como domínio do secreto, do particular, abrindo-se para proposições capazes de confundir e desviar sentidos até então próprios do psíquico, do clínico. Assim, dizer sobre a dor, o medo, a metamorfose corporal advinda da experiência espiritual, atuam como elementos fortalecedores das relações entre apresentação e acontecimento, vitalidade e nomadismo, mal estar e caos, existência e morte, vida e obra.

O trabalho, concomitante à pesquisa, atuando como força curativa capaz de transformar a escrita em puro ato criativo, mais que uma reflexão artística, pretende estar para o outro assim como a performance, enquanto obra imanente e efêmera, está para o tempo/espaço que a sustenta. Sem distinções estanques, o corpo do texto pretende ser um único acontecimento, vivido a cada leitura, a cada sensibilidade que o recria e o atualiza. Tempo e espaço como fatores únicos e presentes diante da força manifesta do acontecimento em ato. Tanto é assim que os recortes textuais, segmentos próprios das divisões que fazemos diante do processo de respiração – inspiração/pausa/expiração – almejam a identificação com o próprio movimento da vida.

Conseqüentemente, falar sobre a dor, mais que uma imposição ao mal estar emocional, ao ridículo da particularidade aberta à alteridade, pretende ser uma dobra da própria presença corporal transformada em linguagem. O corpo que sofre, no fluxo das contradições contemporâneas, transforma-se em elemento capaz de conduzir nossas percepções diante das fissuras e bloqueios próprios do espaço estriado que nos constitui. Como um feixe de luz que sobrevoa as rugosidades e tramas que nos formata, o ir e vir desimpedido, presentificado em obra, amplia a capacidade perceptiva do sentir, acionando, portanto, a vitalidade do corpo vibrátil<sup>88</sup> adormecido. Assim, texto e

---

<sup>88</sup> Desde os anos 1980, Suely Rolnik fala sobre o corpo vibrátil no livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Sobre o corpo vibrátil, a autora define-o no artigo “Geopolítica da Cafetinagem”, inserido no livro organizado por Daniel Lins e Beatriz Furtado, *Fazendo rizoma*, p. 27 e 28. A partir da capacidade cortical e subcortical dos nossos órgãos de sentido, experimentamos duas formas de apreensão do mundo e do que nos cerca. A primeira, mais comum entre nós, trata da nossa capacidade de nos definir como sujeitos em oposição aos objetos que nos rodeia, conservando as relações estabelecidas a partir dos sentidos que a atribuímos. A subcortical, menos presente em nossa formação, devido à repressão histórica que a paralisa, nos capacita a sentir o mundo como um campo de energia, atualizando nossas sensações e transformando nossa relação com a



pensamento, imagem e conceito, fortalecidos pelo *entre* que os constitui, preconiza a favorável manifestação das possibilidades até então veladas, obstruídas pela sedentária postura contemplativa, representativa e cognitiva que constitui a cegueira e anestesia a qual fui constantemente impulsionado a vivenciar.

É então a partir desse lugar íntimo, exposto ao extremo, que os elementos construtores da pesquisa são inseridos frente aos acontecimentos que os estimula. Talvez, por isso, questões duais e estanques se intercambiam, favorecendo um lugar *entre* prática e teoria, razão e emoção. Dessas possibilidades de troca é que se evidenciam as forças advindas do contato e permeabilidade entre tais lugares, reforçando o fazer artístico e alimentando proposições concernentes ao panorama social, estético e político atual.

Busquei, para fortalecer minhas opiniões e adensar os conceitos e processos, referências entre pensadores e artistas capazes de revirar blocos de forças facilmente assimiláveis, transgredindo-os. Na transformação dessa paisagem confortável é que a fragilidade se apresenta como crise, como patologia e, concomitante, transfigura-se em obra processual, potência da força inventiva, desejo de vida. Optei por citar algumas experiências performáticas de artistas dos anos 1960/70, mesmo que fragmentadas e incompletas, não apenas como motivo de ênfase ao período histórico relativo a tais práticas, determinadoras de novos caminhos no campo da arte, mas, também, pela atualidade de seus pressupostos direcionadores de práticas atuais. Por outro lado, optei também por apontar um ou outro artista situado no momento contemporâneo, objetivando mais uma reflexão acerca da minha produção em paralelo ao que se vê sendo construído como prática atual do que, propriamente, estabelecer uma cronologia temporal e conceitual das diversas experiências artísticas envolvendo temáticas semelhantes. Da mesma forma, pensadores como, Gilles Deleuze, Michel Maffesoli, Félix Guattari, Georges Didi Huberman dentre outros, reforçam um *corpus* teórico que orienta a relação

---

alteridade. O outro, nesse caso, é um ser que nos afeta, metamorfoseando nossa estrutura sensível e eliminando distinções entre sujeito e objeto. O livro *Cartografia sentimental* foi reeditado em 2007 (ROLNIK, 2007; ROLNIK. In: FURTADO; LINS, 2008).

entre a prática artística e a estética, a clínica e a política, tornando indissociáveis “as potências de curar, criar e resistir,”<sup>89</sup> em busca do relevo, da incrustação que defina a postura ontológica direcionadora de toda a experiência artística aqui descrita.

Das vivências íntimas, em confluência com campos do saber: a filosofia, a ciência, a antropologia, a sociologia, o misticismo e diversos outros instantes reflexivos da experiência humana, é que o texto em questão permite aberturas além das pessoais e torna-se campo propício à pesquisa e à transversalidade como pressuposto artístico. Focado em um recorte temporal e limitado pela linguagem, incapaz de apreender a vida em sua complexidade, é que o acontecimento da existência empresta sua parcela de paralisia, de congelamento, para sugerir e digerir a força do encontro entre corpos. Como uma operação que desmente a insistência do indistinto e sem rosto, revelando sua fisionomia, transformar vida em linguagem é possível através da inevitável presença do mediador como suporte. O corpo como meio? O corpo é o meio?

Meu corpo como acontecimento, orientando seqüências de movimento em fluxo constante, pretende ser um lugar originalmente rizomático, desfazendo contornos precisos entre centro e periferia. Agindo e sendo agido, transforma-se constantemente em pulsão sem face, distinto de sua identidade enclausurada, mas, ao mesmo tempo, apoiando-se nela, descortinando-a, refazendo-a. Corpo como manifestação autêntica da perfeição que o constitui, marcadamente incompleta e finita e que, por tal razão, determina a repetição do mesmo, a volta constante da primazia de sua presença. Presença que convida a atenção cuidadosa e disciplinada como prática científica, descortinando sua capacidade auto-criativa. Essa atenção minuciosa - arqueológica, biológica, ancestral - não se formata a partir de um olhar egocêntrico, mas, ao contrário, favorece a percepção do corpo como movimento, conectado a processos cósmicos, estelares. Assim, se *Manas* foi o instante capaz de devolver ao fazer artístico sua conexão com a pulsão de vida esquecida, foi também o lugar/tempo capaz de ativar as manifestações subseqüentes, permitindo o despontar de

---

<sup>89</sup> Citação retirada do artigo de Suely Rolnik, “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>.

experiências insuspeitas, afirmando sucessivas possibilidades de resposta às quedas abruptas advindas a partir daí.

Entender a soberania que nos constitui não depende de uma relação racional com o mundo, mas antes, de acionar afectos e perceptos *intuitivos*, onde o corpo se encontra em relação de forças com o que o cerca. Ao ser ungido pelo que o atualiza em ato, em acontecimento, o corpo cria mundos e respostas a sua criação. Em incessantes fragmentos de tempo, somos criados e criamos ao mesmo tempo, seguindo padrões que se estruturam e evaporam constantemente. Ser soberano é buscar a potência de vida que nos é dada, conscientes de que qualquer manifestação que nos aconteça é fruto de nossa própria existência. A soberania é o que temos independente do padrão social vigente, é nossa sacralidade.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. *Rhythm 0*. 1974. Performance executada na Galeria Studio Mona, Nápoles. Duração: 6 horas. Disponível em: <<http://www.duke.edu/web/museo/spring99/marina.html>>.

ACCONCI, Vito. *Three relationship studies*. 1970. *Still* de vídeo, em super 8 com 12'30". Disponível em: <[www.lumen.org.uk/evolution2004/exhibitions.html](http://www.lumen.org.uk/evolution2004/exhibitions.html)>. Cortesia da imagem: Electronic Arts Intermix.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas – SP: Papirus, 2004.

BACH, Christina. O lugar Beuys. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 533-549, set. 1996.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BAUMAN, Z. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

CAMPOS, Wagner Rossi. *Manas*. Detalhe de folha escrita durante a performance. Belo Horizonte: Performance inserida na Manifestação Internacional de Performance (MIP), na Casa do Conde, em 19 ago. 2003. Foto de Joacélio Batista.

CAMPOS, Wagner Rossi. *Manas*. Páginas escritas durante a performance. *Still* de vídeo. Belo Horizonte: Performance inserida na Manifestação Internacional de Performance (MIP), na Casa do Conde, em 19 ago. 2003. Registro e edição em vídeo de Joacélio Batista.

CAMPOS, Wagner Rossi. *Manas*. Série de 8 imagens da performance. Belo Horizonte: Performance inserida na Manifestação Internacional de Performance (MIP), na Casa do Conde, em 19 ago. 2003.

CAMPOS, Wagner Rossi. *Performance Manas: o instante revelado*. 2005. 32f. Monografia (Pós-Graduação em Artes Plásticas e Contemporaneidade) – Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CAMPOS, Wagner Rossi. 2007. *Gestos Mecânicos XXV. Stills* de vídeo. Disponível em: <[gestosmecanicos.blogspot.com](http://gestosmecanicos.blogspot.com)>.

CAMPOS, Wagner Rossi. 2007. *Improvável presença*. Série de fotografias digitais realizadas para a instalação *Improvável presença*. Dimensões variadas. Instalação realizada no evento *Comida di Buteco / Arte no banheiro*. Belo Horizonte, 1. sem. 2007.

CAMPOS, Wagner Rossi. 2009. <[www.linhaesegmento.blogspot.com](http://www.linhaesegmento.blogspot.com)>.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais*. São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis – RJ: Vozes, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

FARIA, Danilo de Oliveira. *A real liberdade humana. Ordem Aleph*. Disponível em: <[http://ordemaleph.confrariamisticabrasileira.org.br/artigos/a\\_real\\_liberdade\\_human\\_a.php](http://ordemaleph.confrariamisticabrasileira.org.br/artigos/a_real_liberdade_human_a.php)>. Acesso em: 2 nov. 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIZ, Simon Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. Las artes plásticas desde 1960. Madrid: Simon Marchán Fiz, 1974.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSENICK, Uta (Ed.). *Mulheres artistas: nos séculos XX e XXI*. Lisboa: Taschen, 2002.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 81-90.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYGIA Clark. Barcelona: Fundação Tapiés, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Júlio. Tateando corpos: sobre história do corpo e performance art. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). *MIP: manifestação internacional de performance*. Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005. p. 68-78.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos informáticos: arte, corpo, tecnologia*. Brasília: Ed. Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MELIN, Regina. *Incorporações: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. 2003. 235f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

MENDIETA, Ana. *Flowers on body*. 1973. Foto disponível em: <[www.frieze.com/issue/review/ana\\_mendieta/](http://www.frieze.com/issue/review/ana_mendieta/)>.

MENDIETA, Ana. *Body Tracks*. 1982. Fotografia de 1,50 x 2,20 m. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1358840>>.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NAUMAN, Bruce. *Dança ou Exercício no perímetro de um quadrado*. 1967-68. Revista Bravo, ano 8, p. 41, jun. 2005.

NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OITICICA, Hélio. *Parangolé 1*. 1966. Foto disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cf>>.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PACKER, Amilcar. *Sem título #35*. 1999. Fotografia, 120 x 160 cm. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>.

PACKER, Amilcar. *Sem título #36*. 1999. Fotografia, 180 x 120 cm. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>.

PACKER, Amilcar. *Vídeo # 10*. 2005. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>.

PACKER, Amilcar. *Sem título # 57*. 2006. *Still* de vídeo. Fotografia, 180 x 120 cm. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id\\_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=7&id_artistas=12&estaPagina=imagens&tempo=2162008103208)>.

PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

*PERFORMANCE Presente Futuro*. Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2008.

ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Como elaborar trabalhos acadêmicos*. Belo Horizonte: Ed.

do autor, 2002.

ROLLA, Marco Paulo. *O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida, através da arte*. 2006. 134f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea In: LINS, Daniel; GADELHA, Silvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 269-279.

ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). *Fazendo rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.

ROLNIK. O híbrido de Lygia Clark, p. 341. In: *LYGIA Clark*. Barcelona: Fundação Tapiés, 1997.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto/EDUSP, 2004.

SILVA, Mariana Silva da. *Superfícies de contato: fronteiras e espaçamentos*. 2005. 203f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

WURM, Erwin. *Série Graz indoor sculpture*. 2001. Fotografia, 100 x 120 cm. Disponível em: <[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB\\_pt-BRBR278BR279](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB_pt-BRBR278BR279)>.

WURM, Erwin. *Série Zürich*. 2002. Foto disponível em: <[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB\\_pt-BRBR278BR279](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB_pt-BRBR278BR279)>.



WURM, Erwin. *Looking for a bomb 3*. 2002/2003. Fotografia, 126 x 184 cm. Série Instructions on how to be politically incorrect. Disponível em: <[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm\\_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB\\_pt-BRBR278BR279](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/wurm/wurm_ges.html&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Derwin%2Bwurm%26hl%3Dpt-BR%26rlz%3D1T4SKPB_pt-BRBR278BR279)>.

#### Sites pesquisados

<<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/235> 12/05/09>.

<<http://www.revistasextosentido.net/news/sob-o-signo-da-leminiscata/>>.

< <http://www.artbooks.com/titles/itemnumbers.htm>>.

<<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/235>>.