

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Ana Paula Parise Malavolta

**PERFORMANCE, CORPO, LIMITE E ACONTECIMENTO: UMA
EXPERIÊNCIA ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS**

Santa Maria, RS

2017

Ana Paula Parise Malavolta

**PERFORMANCE, CORPO, LIMITE E ACONTECIMENTO: UMA EXPERIÊNCIA
ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como quesito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rebeca Lenize Stumm

Santa Maria, RS
2017

Ana Paula Parise Malavolta

**PERFORMANCE, CORPO, LIMITE E ACONTECIMENTO: UMA EXPERIÊNCIA
ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como quesito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 08 de março de 2017:

Rebeca Lenize Stumm, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Tania Mara Gali Fonseca, Dr.^a (UFRGS)

Nara Cristina Santos, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, RS
2017

Dedico esta pesquisa a meu pai Antônio e minha mãe Marivone.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha Orientadora, Rebeca Lenize Stumm, por proporcionar-me o encontro com a pesquisa e a arte, por sua imensa dedicação e apoio em todos os momentos destes dois anos de mestrado.

Agradeço à minha família: meu pai Antônio e minha mãe Marivone, por sempre me ensinarem, desde criança, o valor do conhecimento, da educação e da persistência. Obrigada pela presença constante em minha vida, mesmo diante da distância, proporcionaram-me momentos de experiências incríveis, os quais levarei para sempre em minha vida. Eu amo vocês.

Ao Luis Humberto: namorado, companheiro, cúmplice e fonte de carinho e de vida. Obrigada pela dedicação, pelas palavras e por sempre estar presente em minha vida e em meus sonhos. Juntos, nos apoiando, estamos trilhando nossas vidas diante do conhecimento, da produção e da pesquisa.

Agradeço também minhas amadas irmãs, Aline e Andriele, pelo companheirismo, carinho, apoio, puxões de orelha, choros e risos compartilhados e vivências maravilhosas que construímos e compartilhamos diante de todos os acontecimentos de nossas vidas. Obrigada por me acompanharem na construção desta pesquisa/escrita. Vocês são e sempre serão fontes de inspiração em minha vida. Aos meus queridos avós, que já não estão mais neste plano, agradeço pelos ensinamentos e cantigas de infância, que constituíram meus sonhos e aspirações de vida.

Agradeço, ao meu irmão de coração Luiz Carlos, pelas palavras serenas, sinceras e acolhedoras que sempre disponibilizou a mim, à sua esposa Fernanda e à minha amada afilhada Sophia (nosso presente de Deus).

Agradeço à Banca de Defesa: Tania Mara Galli Fonseca, Nara Cristina Santos e Gisela Biancalana, por aceitarem o convite e contribuírem para a construção deste estudo.

Aos meus queridos amigos/companheiros de pesquisa e de vida: Rafael Falk, Adriéli Muller e Tatiana Palma Guerche, obrigada por dividir comigo as vivências, experiências e descobertas oriundas no percurso de mestrado. Certamente, estarão presentes para sempre na minha vida e nos caminhos por onde eu andar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) e à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos concedida.

Por fim, ressalto meu agradecimento especial ao artista Rafael Falk. Obrigada por se disponibilizar a participar e se envolver de modo tão presente nesta pesquisa.

Muito Obrigada!

“Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo.”

(Merleau-Ponty, 2006, p.269)

RESUMO

PERFORMANCE, CORPO, LIMITE E ACONTECIMENTO: UM EXPERIÊNCIA NAS ARTES VISUAIS

AUTORA: Ana Paula Parise Malavolta
ORIENTADORA: Rebeca Lenize Stumm

Esta pesquisa tem como objetivo construir um percurso teórico-crítico acerca do sentido do limite do corpo do artista em performance através da vivência de performances do artista Rafael Falk. Para tanto, são problematizados os conceitos de corpo, limite e acontecimento diante de referências da Arte e da Filosofia, buscando aproximar os presentes conceitos com o processo de cartografar as performances presenciais realizadas por este jovem artista. No embasamento teórico deste estudo, utilizamo-nos da Filosofia de Gilles Deleuze e Baruch de Espinosa, abordando referências e conceitos que se interligam e se relacionam com a temática da pesquisa, inserida no campo das Artes Visuais. Os artistas que constroem as referências deste estudo são Joseph Beuys, Marina Abramovic e Regina José Galindo, os quais nos possibilitam através de suas poéticas a construção de problematizações a cerca das performances do artista Rafael Falk. A metodologia desta pesquisa caracteriza-se pela Cartografia, a qual se apresenta como uma prática de vivências de processos e fluxos em curso que, mais do que de um traçado de percursos históricos, ocupa-se de um campo de forças no seio mesmo dos territórios, sejam eles o campo e/ou a prática, seja a teoria. Assim, podemos entender que o limite do corpo vivenciado em performance por Rafael Falk parece se desdobrar por uma certa transgressão a produzir um singular encontro do artista com seu corpo, impulsionando-o para construção de novas ações poéticas. Consideramos que a produção de afetos entre os corpos (artista e público), constitui no tempo e no espaço da performance, o que entendemos como um corpo-todo. Este corpo-todo se produz por processos de relações entre os elementos da performance no momento presente (aqui e agora), o que caracteriza que as ações performáticas possuem sua composição como um acontecimento.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte e visualidade. Performance. Corpo. Limite. Acontecimento.

ABSTRACT

PERFORMANCE: BODY, LIMIT AND EVENT

AUTHOR: Ana Paula Parise Malavolta

ADVISOR: Rebeca Lenize Stumm

This research aims to construct a theoretical-critical course about the meaning of the limit of the artist's body in performance through the experiences of the artist Rafael Falk. In order to do so, the concepts of body, limit and event in front of references of Art and of Philosophy are problematized, seeking to approach the present concepts with the process of mapping the face-to-face performances performed by this young artist. In the theoretical basis of this study, we use the Philosophy of Gilles Deleuze and Baruch de Espinosa, approaching references and concepts that are interconnected and related to the research topic, inserted in the field of Visual Arts. The artists who construct the references of this study are Joseph Beuys, Marina Abramovic, Regina Jose Galindo and Rafael Falk. The methodology of this research is characterized by Cartography, which presents itself as a practice of experiences of ongoing processes and flows that, rather than tracing historical paths, occupy itself with a field of forces within the same territories, be they the field and / or the practice, or the theory. Thus, we can understand that the limit of the body experienced in performance by Rafael Falk seems to unfold by a certain transgression to produce a unique encounter of the artist with his body, impelling it to construct new poetic actions. We consider that the production of affects between bodies (artist and public), constitutes in time and space of performance, what we understand as a whole body. This whole body is produced by processes of relations between the elements of performance in the present moment (here and now), which characterizes that the performance actions have their composition as an event.

Keywords: Contemporary Art. Art and Visuality. Performance. Body. Limit. Event.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	19
Figura 2 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).	19
Figura 3 – Theodoro de Bry (1528 – 1598) Cena de rituais tribais, a partir de “Americae Tertia Pars”, 1592.	22
Figura 4 – “Sem título”. Bodleian Library MS. 264, fol 21v.	22
Figura 5 – “Marilyn Monroe Diptych”. Andy Warhol, 1962. Acrílico sobre tela, dois painéis, 2,08 x 2,90 m. Londres, Tate Gallery.	24
Figura 6 – Marcel Duchamp: “O Secador de Garrafa”, 1911.	26
Figura 7 – “Como explicar imagens a uma lebre morta”. Joseph Beuys (1965).	30
Figura 8 – “Eu gosto da América e a América gosta de mim”. Joseph Beuys (1974).	30
Figura 9 – “Ritmo 5”. Marina Abramovic (1974).	32
Figura 10 – “A artista está presente”. Marina Abramovic (2010).	32
Figura 11 – “Alud”. Regina José Galindo (2011).	33
Figura 12 – “Piedra”. Regina José Galindo (2013).	34
Figura 13 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	40
Figura 14 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	44
Figura 15 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	44
Figura 16 – Performance “(Cor) in fita”, Rafael Falk (2015).	46
Figura 17 – Pesquisadora limpa a tinta dos olhos de Rafael Falk. Performance “Corpo Tela” (2015).	47
Figura 18 – Fitas removidas pela pesquisadora para Rafael Falk conseguir respirar. Performance “(Cor)po in Fita” (2015).	48
Figura 19 – “Performance Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	51
Figura 20 – “Eu gosto da América e a América gosta de mim”. Joseph Beuys (1974).	53
Figura 21 – “Rithmun 0”. Marina Abramovic (1974).	54
Figura 22 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).	55
Figura 23 – “Clausura”. Regina José Galindo (2013).	55
Figura 24 – Série de Imagem da Performance “(Cor)po in fita”. Rafael Falk (2015).	60
Figura 25 – Série de Imagem da Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	61
Figura 26 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).	63
Figura 27 – Frame de vídeo da Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	64
Figura 28 – Momento inicial - Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).	65
Figura 29 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).	66
Figura 30 – Momento Inicial da Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	66
Figura 31 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS	16
2.1	PERFORMANCE: APROXIMAÇÕES AO CORPO-LIMITE NAS ARTES VISUAIS.....	16
2.1.1	O artista Rafael Falk e o corpo-limite.....	16
2.1.2	Referências e aproximações ao sentido de corpo-limite na performance	21
2.2	“CORPO-LIMITE: VIVÊNCIAS E AÇÕES”.....	36
2.2.1	Corpo	36
2.2.2	Corpo- limite.....	39
2.2.3	Limite e transgressão.....	49
2.3	O CORPO-TODO DA OBRA: O ARTISTA E O PÚBLICO.....	57
3	CONSIDERAÇÕES MOMENTÂNEAS FINAIS	72
	REFERÊNCIAS	75
	APÊNDICES A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ (RAFAEL FALK).	78
	APÊNDICES B – PORTFÓLIO RAFAEL FALK (PERFORMANCE CORPO TELA E (COR)PO IN FITA)	79
	APÊNDICES C – ESBOÇOS PARA CONSTRUÇÃO DA ESCRITA	86

1 INTRODUÇÃO

A Arte Contemporânea trouxe consigo um deslocamento diante dos meios tradicionais de apresentação da arte moderna, substituindo-os pela multiplicidade de meios/modos que passaram a valorizar a relação entre o processo do artista, os objetos/materiais artísticos utilizados e a realização de uma obra/ação/proposta. Nesse contexto, a relação arte-corpo – neste momento – pode ser encarada como uma relação de enfrentamento diante de padrões de arte e vertentes artísticas consolidadas (pintura, escultura, gravura, cerâmica, etc), uma vez que direciona o artista ao encontro do corpo com a vida real que este ocupa. Por meio deste enfrentamento entre a arte e o cotidiano, pode-se produzir também o estranhamento do corpo que se vê objetivado através de modos pessoais.

É este estranhamento que permitiu à arte da performance em meados de 1970 constituir-se enquanto ação poética e funcionar como operadora de transformações de condicionamentos generalizados e imagens corporais cristalizadas no tempo e no espaço do campo das artes visuais (GOLDBERG, 1996). Diante disso, é importante ressaltar que a arte da performance e o corpo do artista são o foco principal de estudo desta pesquisa, sendo entendidos em sua relação como meios que propõem experiências visuais e questionam aspectos do cotidiano, da sociedade e da cultura, o que também parece conferir à performance um caráter de “experimentação” com fins de transformação tanto àqueles que presenciam a ação (público), como para o próprio artista em seu movimento de problematizações singulares acerca de seu/sua trabalho/obra.

Através deste entendimento da relação entre performance e corpo, consideramos importante apresentar os caminhos trilhados para construção desta pesquisa, desde seu início até os movimentos e percursos que permitiram a construção desta escrita. O projeto inicial deste estudo apresentava como temática a abordagem da relação existente entre a performance artística e o conceito de repetição proposto na Psicanálise e na Filosofia da Diferença, utilizando como principal referência artística a artista Marina Abramovic. Entretanto, durante o caminho de construção desta pesquisa foi possível vivenciar as ações poéticas do

estudante de Artes Visuais (UFSM) Rafael Falk¹, que possui como uma de suas principais vertentes artísticas a realização de performances presenciais – geralmente de longa duração – as quais muitas vezes expõem seu corpo a um certo limite, como se buscasse até onde seu corpo é capaz de permanecer em performance.

Desse modo, esta escrita foi construída na busca em expor ações poéticas – performáticas e teóricas – como modo de apresentação de dois segmentos da pesquisa: um, de conteúdo teórico com base nas artes e na filosofia; e outro, de enunciação de ações ao que, aqui, chamaremos do sentido do limite do corpo do artista em performance. Vale ressaltar que ambos são produzidos em face da temática desta pesquisa, a qual busca cartografar o sentido do limite do corpo do artista em performance nas Artes Visuais, assim como os processos que circundam suas ações. Assim, torna-se importante salientar que a construção destas exposições poéticas, teóricas e performáticas nesta pesquisa, foram construídas também, diante da formação da pesquisadora em Psicologia, mais precisamente através de proposições teóricas oriundas da psicanálise e da filosofia.

As enunciações psicanalíticas nos possibilitam compreender que nesta pesquisa o artista estudado designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra apresente-se como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou público (FREUD, 1976).

Nesse sentido, através de transformações que aconteceram no decorrer do percurso e de um olhar psicanalítico/filosófico por parte da pesquisadora, a composição da pesquisa foi se constituindo em sua multiplicidade, ao passo que seu principal objetivo foi construído: a realização de um percurso teórico-crítico sobre o sentido do limite do corpo do artista em performance, através da vivência de experiências performáticas do artista Rafael Falk. Para isso, são utilizadas referências da Arte e da Filosofia, que possibilitam aproximar e problematizar o limite do corpo do artista em performance e, assim, auxilia-nos a compreender que a performance pode se desenvolver como um acontecimento, no qual poderemos

¹ Rafael é acadêmico do curso de Artes Visuais - Licenciatura Plena em Desenho e Plástica/UFSM. Integrante do grupo de pesquisa Momentos Específicos, participa de residências e ocupações artísticas no Brasil e no Uruguai.

presenciar transformações, sejam elas no corpo (artista e público), no espaço, no tempo e na proposta da performance.

A metodologia desta pesquisa caracteriza-se pela Cartografia, cuja apresentação se dá como uma prática de processos de vivências e fluxos em curso que, mais do que de um traçado de percursos históricos, se ocupa de um campo de forças no seio mesmo dos territórios, sejam eles o campo e/ou a prática, seja a teoria. Nesse aspecto, o fazer metodológico nesta perspectiva – porque sempre se parte de uma perspectiva de intervenção – quer registrar os movimentos, encontros e desencontros e não somente a observação passiva de objeto, atos e percursos.

Nesse contexto, em pesquisas em artes visuais, Deleuze e Guattari (1995) nos enfatizam que a cartografia social é a experimentação do pensamento nômade ancorado no real, é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer com base na construção do conhecimento e da atenção que configura o campo perceptivo do processo em curso. O sentido da cartografia é de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de redes ou rizomas.

Diante disso, salientamos que o papel de um cartógrafo e de uma pesquisadora com formação em psicologia e arte, é se colocar, sempre que possível, na adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito e ilimitado do processo de produção da realidade vivenciada/observada. Para que isso seja possível, ele se utiliza de um olhar atento, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido.

Para o embasamento teórico deste estudo, buscamos a Filosofia de Gilles Deleuze (França, 1925-1995) e Baruch de Espinoza (Holanda, 1632-1677), utilizando referenciais e conceitos que se interligam e se relacionam com o objeto da pesquisa – a busca pelo que constrói o sentido para o artista que coloca e mantém o corpo em limite (físico, mental, vital) durante a performance – contextualizando este sentido do limite do corpo em performance dentro do campo das Artes Visuais. Além disso, contamos com as construções poéticas de artistas performáticos que se relacionam com a temática desta pesquisa, que são: Joseph Beuys (Alemanha,

1921-1986), Marina Abramovic (Sérvia -1946) e Regina José Galindo (Guatemala, 1974). Para isto, no encontro com estas referências artísticas, ressalta-se novamente o artista que constrói as vivências relatadas desta escrita: Rafael Falk (Brasil, 1991).

Em face da vivência enquanto pesquisadora, diante das *performances de Rafael Falk*, de suas reflexões acerca de seus processos poéticos, e de questionamentos que foram surgindo, sobre o sentido do limite de seu corpo e, também, a propósito da potência deste corpo em gerar transformações na relação com outros corpos (público), tivemos possibilidades de constituir esta escrita e os desdobramentos da pesquisa. Partimos de uma concepção sobre “sentido” e “limite” que nos remete aos escritos de Gilles Deleuze, em seu livro “Lógica do Sentido”, em que o autor tece considerações a respeito da construção de algo novo e transformativo a partir da espera de uma vivência que possa esgotar as condições do corpo humano, isto é, a espera daquilo que o tempo pode trazer, não apenas para acolher, como também para fraturar o próprio tempo; não se trata de uma espera passiva de algo para conectar-se, e sim, de uma espera pelo acontecimento, onde o corpo transforma-se e transforma o espaço (DELEUZE, 2000). Desse modo, utilizamos a consideração “sentido do limite do corpo do artista em performance” para explorarmos os movimentos de transgressão que o corpo do artista sugere no desempenho da performance, transgressão esta que parece proporcionar um singular encontro do artista com seu próprio corpo, de modo a possibilitá-lo a construção de performances/obras.

Já o conceito de acontecimento, também embasado nas construções teóricas de Gilles Deleuze (2000), é utilizado neste estudo a fim de problematizar a transformação que ocorre com o artista e seu corpo em performance, a qual parece produzir mudanças também em outros corpos (público) afetados pela potência que se constitui no encontro desses corpos. Diante do exposto, chamamos este movimento de encontro entre os corpos durante a performance, de acordo com a construção de um corpo envolvido em afetos e potência, o qual entendemos aqui como o corpo-todo/corpo-único da performance.

Desse modo, esta pesquisa justifica-se por contribuir com problematizações que primeiramente envolvem a relação entre arte e vida, o que significa neste contexto envolver os movimentos da vida do ser humano, por meio dos processos do corpo do artista, como a sua vitalidade, sua potência, seus limites e suas

transgressões dentro do campo das Artes Visuais, especificamente na poética da *performance*. Além disso, outro aspecto importante que denota uma contribuição desta pesquisa se deve ao fato de se pensar o sentido do limite do corpo do artista em performances presenciais de longa duração, ou de ações performáticas cuja potência e vitalidade são expressadas pelo corpo do artista, em que parecem caracterizar processos de transformações ao artista, compondo um espaço de relações e ações entre os corpos (artista/público) que nos levam ao entendimento da *performance* enquanto acontecimento.

Contudo, faz-se necessário destacar que se construiu uma estrutura de sustentação/amparo representada por três capítulos, cujas reflexões buscam apresentar o propósito das aproximações teóricas e ações artísticas performáticas nesta pesquisa a fim de mobilizar os pensamentos e enunciações propostos nesta escrita. No “1º Capítulo: *Performance: aproximações ao corpo-limite nas artes visuais*”, apresentamos o artista Rafael Falk, seus processos poéticos e suas duas performances tratadas neste estudo: “Corpo Tela” e “(Cor)po in Fita”. Além disso, contextualizamos os momentos históricos da *performance*, sua origem e desdobramentos no campo das Artes Visuais, enfatizando referências de artistas que trazem/trouxeram problematizações sobre o sentido do limite do corpo em *performance*, os quais são representados neste estudo por Joseph Beuys, Marina Abramovic e Regina José Galindo.

No “2º Capítulo: *Corpo-limite: vivências e ações*”, são movimentadas problematizações no que tange ao conceito de corpo e sobre o que podemos apreciar enquanto sentido de um corpo-limite na *performance*. Para isso, utilizamos as vivências das performances de Rafael Falk e exemplos de ações poéticas de artistas de referência que compõem esta pesquisa. Neste capítulo, empregamos as considerações teóricas de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobre o conceito de *corpo sem órgãos* problematizando nossas construções críticas acerca do sentido de corpo-limite do artista em *performance*.

E no “3º Capítulo: *O Corpo-todo da obra: o artista e o público*”, construímos enunciações a respeito da constituição de um corpo-todo da *performance* que seria produzido no enlace de todos os elementos que constituem a *performance* e se conectam por meio de afetos e potência. Além disso, salientamos que a construção deste corpo parece se originar através do entendimento de que a *performance* se desencadeia de modo semelhante às transformações as quais produzem o

acontecimento, onde sempre há mudanças no aqui e agora, da/na relação entre os elementos envolvidos (artista; público; objetos usados na performance: tintas, fitas, tecido, etc) neste processo. Assim, ao lançar olhares às performances do artista Rafael Falk, as enunciações teóricas deste capítulo circulam ao redor dos conceitos de potência e afetos de Baruch de Espinoza e de acontecimento de Gilles Deleuze.

Portanto, através das enunciações propostas nestes capítulos, acreditamos que será possível apresentar os desdobramentos desta pesquisa, assim como os agenciamentos teóricos e críticos que consolidaram a escrita. Diante disso, destacamos que, para a realização da pesquisa, nos aventuramos na criação de um circuito de conhecimento o qual atuasse como um dispositivo para formar planos de possibilidades, para problematizar as sensações que as relações, a exterioridade e os meios estão produzindo nas subjetividades, conectando a pesquisa com a arte.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS

2.1 PERFORMANCE: APROXIMAÇÕES AO CORPO-LIMITE NAS ARTES VISUAIS

2.1.1 O artista Rafael Falk e o corpo-limite

Iniciamos nossa escrita apresentando o artista Rafael Falk, suas performances e as construções sobre o agir no limite do corpo em performance. Salientamos que as considerações teóricas e críticas desta pesquisa foram construídas, bem como, as referências artísticas foram elegidas a partir das performances de Rafael Falk.

Rafael é um artista jovem em formação que carrega consigo o entendimento da potência de seu corpo como dispositivo de criação nas Artes Visuais. Em suas *performances*, busca dar ênfase ao seu corpo, por meio do entendimento de que este pode potencializar o inesperado no encontro com o público.

O artista realiza performances presenciais de longa duração que necessitam da participação ativa do público para que aconteçam conforme o planejado. Nesta pesquisa, enfatizamos duas performances realizadas por Rafael: “Corpo Tela” e “(Cor)po in Fita”, ambas desenvolvidas no ano de 2015. Tais performances foram escolhidas pela pesquisadora, através da curadoria e organização de eventos dos quais o artista participou. Cabe salientar que existem outras performances de Rafael também vivenciadas pela pesquisadora, entretanto, estas duas foram elegidas, pois possibilitaram a constituição de um olhar crítico, consistente e disparador de inúmeros questionamentos sobre o objeto desta pesquisa, principalmente no que se refere a este limite que não se consegue explicar, mas que faz com que o artista permaneça em performance, ao mesmo tempo em que seu corpo parece se compadecer e se revigorar.

As performances de Rafael Falk exploram principalmente a atenuante presença imóvel de seu corpo, uma vez que é este corpo imóvel que delimita o desenvolvimento da performance. É o corpo do artista que convida o público a dar início à performance, assim como é o seu corpo que estabelece relações entre corpos (artista e público), possibilitando a realização e o desenvolvimento da performance.

Acreditamos que a potência da presença deste corpo imóvel – que se oferta ao outro – parece convidar e também confrontar o público à medida que Rafael permanece ali sem demonstrar reação alguma, sem tomar água, sem comer, sem ir ao banheiro, sem falar, sem se mexer (apenas se move se o público tocar em seu corpo e realizar o movimento desejado). Essas características apresentadas por Rafael durante a performance – em parte – fazem parte da sua proposta e parecem desacomodar o público, pois colocam em questão os paradigmas que envolvem a dita “normalidade” diante de como um corpo se apresenta, de como um corpo age, até que ponto um corpo aguenta, a que tipo de provações um corpo pode se submeter. Essas considerações questionam e distanciam-se da dita “normalidade” e do senso comum sobre o corpo humano, visto que falamos de uma experiência sentida/experimentada de forma única para cada pessoa que vivencia a obra performática acontecendo e que, de algum modo, toca em seus corpos os afastando de pensamentos e ações já esperados.

Desse modo, salientamos estas características, as quais nos apresentam o que denominamos de limite, como algo que não sabemos explicar, pois se opõe/distancia do dito “normal” esperado? Ou normal se refere àquilo que todos manifestam?, e que talvez não exista uma descrição única, mas que podemos problematizar diante daquilo que se percebe, que se vivencia e que de alguma maneira sentimos, e acabamos fazendo parte enquanto público, enquanto pesquisadora e, também, como pessoa de confiança que permaneceu junto de Rafael durante o tempo que ele se dispôs a realizar a performance.

Assim, discorreremos de uma “presença – não-presente”, já que o corpo está ali ofertando-se ao outro, colocando-se aberto às ações desconhecidas, contudo se mantém em uma posição de não-ação, permanece imóvel, inerte, ao mesmo tempo parecendo perto e distante do público. Por vezes camuflado pela grande quantidade de tinta ou fitas, que um desavisado nem percebe que ali existe um corpo de artista, até mesmo porque envolto nestes materiais em muitas vezes já não era possível perceber onde estava o corpo de Rafael na performance.

A presença do corpo de Rafael, que se posiciona frente ao público e à mercê das ações desse público diante dele, desafiando o tempo, já que permanece por horas na mesma posição, parece produzir questionamentos ao público, e até mesmo intrigá-lo, pois esta presença os desacomoda. Rafael e seu corpo não dão respostas, não apresentam explicações do porquê de estarem ali por horas e horas,

na mesma posição, submetendo-se a uma ação desconhecida do público.

Desse modo, consideramos que estas atitudes de Rafael parecem despertar em seu corpo o desejo de vivenciar o sentido do que chamamos de limite, e que de algum modo também parecem despertar este desejo no público. Não temos como exprimir o que é esse limite, não temos como enxergá-lo, mas temos como vivenciá-lo através de nossos corpos, diante do que vemos/entendemos/imaginamos como algo arriscado/doloroso de se realizar e que notamos nos momentos mais emergenciais e intensos surgidos em alguns momentos da performance. As performances de Rafael aguçam sentimentos variados no público, em face do estado do corpo do artista – presente – porém, sem ação, que se repete na situação de permanecer na mesma posição por muito tempo e que parece convidar e fazer com que o público fique com o artista, a vigiar/cuidar/vivenciar a performance, experienciando uma posição de estar ora junto/distante, ora presente/ausente ora dentro/fora. Contudo, o público também interfere, demonstrando em seus atos agressividade, compaixão, admiração por Rafael e sua performance. Alguns mergulhavam em seus próprios processos parecendo tomar o corpo como um material de intervenção/manipulação.

Nesse sentido, observamos que há uma convocação do público por parte de Rafael, pois o mesmo estando ali presente na performance, mas sem ação, aparenta delegar ao público a tarefa de dar início, desenvolvimento e, também, o fim à performance. Por muitos momentos, vivenciando as performances de Rafael, notamos que o público se questionava: “Até quando o artista iria permanecer em performance?”; “O que será que o artista quer para parar?”; “Será que podemos tocá-lo?”; “Ele precisa de ajuda?”; “Por que está nesta posição?”. Diante destes questionamentos, parecia que Rafael se fortalecia para permanecer em performance, tal qual um “jogo” entre ele e o público, um jogo sem ganhador, mas que um precisa do outro para que algo se estabeleça ou aconteça.

Através destas considerações, iremos a seguir apresentar as performances de Rafael Falk, as quais compõem esta pesquisa.

Figura 1 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Keyci Amado.

Figura 2 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

A performance “Corpo Tela” de Rafael (Figura 1) foi apresentada durante o Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) em 2015, trazendo a proposta de fundir o corpo entre telas, remetendo à tela tradicional da pintura, assim, o trabalho partiu de conceitos da pintura para propor uma pintura participativa, coletiva. Algo significativo nesta performance (Corpo Tela) deve-se ao fato de que Rafael continuou performando por 06 horas e 23 minutos; é relevante destacar isso, pois este artista apresenta a característica de nunca planejar a duração de sua ação, apenas se deixa ali entregue à performance e ao outro. Quando sente que seu corpo chega à exaustão, é o momento que já não aguenta mais e assim finaliza a performance. Mas este momento de término da performance coincide, também, com o fato de que já não há mais público ou quando o público o convida a parar, acabando com a materialidade que o liga ao trabalho.

Na vivência desta performance enquanto pesquisadora/espectadora, foi possível notar o quanto Rafael volta-se a si próprio, ao seu corpo e usa disso para concentrar-se em tudo que se constrói durante a performance. Para isso, ele evita conversar, desde algum tempo (indeterminado) antes de realizar a performance, pois enfatiza que necessita de este momento de concentração e encontro consigo e seu corpo para realizar/vivenciar e se entregar à performance.

Já a performance “(Cor)po in Fita I” (Figura 2), também realizada em 2015 no Encontro Nacional de Estudantes de Artes Visuais (ENEART), surgiu a partir dos elementos utilizados para compor uma teia de relações entre o corpo do artista, o espaço e o público. Para isso, 250m de fitas adesivas nortearam o desenvolvimento da referida performance. Nesse momento, a cor apresentou-se nas texturas e camadas como a tinta na performance “Corpo Tela”.

Nessa ação, Rafael também não planejou o tempo de duração da performance – o que já é concreta característica de sua poética – e continuou em ação imóvel, deitado no chão, por 05 horas e 07 minutos. Durante esta performance, observou-se que o público aparentava identificar-se com o artista, mas também o desafiava, como se estivesse desafiando a si próprio, pois verbalizavam que queriam ver até onde iria Rafael, se ele conseguiria continuar performando caso as fitas fossem coladas em seu nariz, sua boca e seus olhos, o que aos poucos foi sendo feito pelas diferentes pessoas. Porém, Rafael permaneceu em performance, uma vez que demonstrava estar totalmente entregue àquela ação, estava a vivenciar seu corpo, percebendo de que modo esse corpo reagia aos efeitos sobre si. Cabe

ênfatizar que o público – diante da reação de Rafael em continuar performando mesmo sem conseguir ver, falar e respirando com dificuldades, mas continuando ali – demonstrou uma certa posição de reparo, depois de muito intervir de diferentes formas sobre o corpo do Rafael e, também, em relação deste com o espaço, onde tal público aparentava uma ‘ânsia’ por encerrar a performance e consumir o final, retirando o excesso de fitas e ficando cada vez mais próximo, pois – aos poucos – as fitas foram retiradas do corpo do artista. Assim, o público auxiliou Rafael a levantar-se e mover-se novamente.

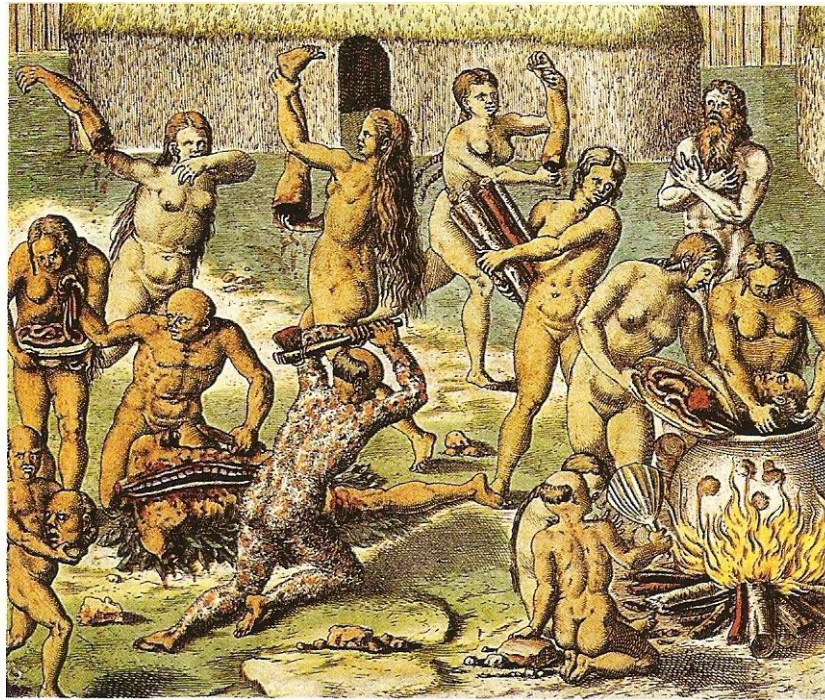
Dessa maneira, conforme as reflexões aqui construídas a respeito do artista Rafael Falk e suas performances, a seguir, buscaremos apresentar aspectos históricos e artísticos sobre a performance nas Artes Visuais, os quais se aproximam com as propostas e os processos de Rafael Falk diante de considerações teóricas e críticas acerca do sentido do limite de corpo do artista em performance.

2.1.2 Referências e aproximações ao sentido de corpo-limite na performance

Nas Artes Visuais, a etimologia da palavra performance pode significar atuação, ação, espetáculo, feito acrobático, realização, desempenho, um ritual ou cerimônia, capacidade e/ou habilidade (ARGAN, 1995). Sendo assim, pode-se considerar que a performance se constituiu como um conjunto de atividades múltiplas em que artistas passaram a usar o próprio corpo como meio de desenvolvimento de uma obra que acontece em ação presente e, também, como campo de estudo, principalmente nas últimas décadas do século XX.

Além disso, a performance também nos traz a ideia do uso do corpo humano enquanto sujeito e força motriz, como nos rituais de vários povos descritos por historiadores e antropólogos. Porém, o que poderia ser denominado de “pré-história das performances” remete aos rituais tribais (Figura 3), passando pelos Mistérios Medievais (Figura 4), chegando aos espetáculos organizados por Leonardo Da Vinci no século XV e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde (GLUSBERG,1987, p.12).

Figura 3 – Theodoro de Bry (1528 – 1598) Cena de rituais tribais, a partir de “Americae Tertia Pars”, 1592.



Fonte: Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.
<http://blogdo.yurivieira.com/category/religiao/>

Figura 4 – “Sem título”. Bodleian Library MS. 264, fol 21v.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodleiana_Ms_264_fol_21v.jpg

Entretanto, o termo performance passou a circular na área artística a partir de 1950, inicialmente nos EUA, no círculo de John Cage e Merce Cunningham, para designar uma forma de arte que expressa uma resistência diante das clássicas expressões como a pintura e a escultura, conjugando diferentes expressões artísticas. Possuindo um viés muito particular, a performance está inevitavelmente ligada à Dança e ao Teatro, e também teve seu desenvolvimento intrinsecamente ligado aos experimentos corporais da *Body Art*² bem como às ações da *Arte Conceitual*³ a partir do *Happening*⁴ (CAUQUELIN, 2005).

Outro Movimento que muito influenciou a consolidação da performance enquanto arte foi o Dadaísmo, o qual surgiu após a Primeira Guerra Mundial com início na Suíça por volta de 1916 e, posteriormente, em outros países da Europa; o movimento reflete as consequências emocionais trazidas pela Primeira Guerra Mundial: o sentimento de revolta, agressividade e indignação. O objetivo dos artistas era contestar a arte tradicional e os valores burgueses, tendo em vista o capitalismo como o grande motivador da Primeira Guerra. O termo Dadaísmo deriva da onomatopeia infantil “*dada*”, que dito pelos próprios artistas “não significa nada”. O Termo “*Dada*” foi utilizado com ironia como crítica a muitos dos valores consagrados na arte, como o belo, a forma, o padrão e o objeto (GOMBRICH, 2013).

Negando toda possibilidade de autoridade crítica ou acadêmica, os artistas dadaístas consideravam válida qualquer expressão humana, inclusive a involuntária,

² *Body Art* é a arte na qual o artista transforma seu corpo num campo de experiências estéticas, onde o corpo passa a ser o suporte artístico e onde o artista é ao mesmo tempo sujeito contemporâneo como a *Arte da Performance*, porque estes dois fenômenos artísticos estão intrinsecamente relacionados, já que em sua origem essa última passa pela *Body Art*. O corpo, seu próprio corpo, é a ferramenta característica do *performer*. Por isso, a performance é o principal modo e objeto de sua obra, deve-se incluir também nesta conceituação uma morfologia de ação dos representantes da *Body Art*, corrente que se desenvolveu durante os anos de 1960-1970, tanto nos Estados Unidos como na Europa (ARGULLOL, 1995, p. 47).

³ A Arte Conceitual, é uma vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, onde o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez em um texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. O mais importante para a arte conceitual são as ideias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista. Ele pode muitas vezes delegar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica específica. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização (ARCHER, 2001).

⁴ O happening (“acontecimento”) é uma forma de espetáculo, muitas vezes cuidadosamente planejado, mas quase sempre incorporando algum elemento de espontaneidade, em que um artista executa ou dirige uma ação que combina teatro com artes visuais. O termo foi cunhado por Allan Kaprow em 1959 e tem sido usado para designar uma multiplicidade de fenômenos artísticos (CHILVERS, 2001).

elevando-a à categoria de obra de arte. Assim, o Dadaísmo também preparou o terreno para movimentos vanguardistas importantes como o Surrealismo, a Arte Pop e a Arte Conceitual, que muito devem aos *ready mades*⁵ de Marcel Duchamp, ao instigarem que a arte fosse repensada, ou seja, que a nível teórico se proporcionasse uma discussão séria e necessária à evolução da concepção artística (ARCHER, 2001).

Figura 5 – “Marilyn Monroe Diptych”. Andy Warhol, 1962. Acrílico sobre tela, dois painéis, 2,08 x 2,90 m. Londres, Tate Gallery.



Fonte: <http://chatasdeatenas.blogspot.com.br/2012/05/marilyn-de-andy-warhol.html>

É necessário lembrar que algo bastante relevante nestes Movimentos (Dadaísmo, Pop Art e Arte Conceitual, como apresentado na imagem acima (Figura 5) é o uso do processo de repetição; para isso, os artistas usavam e produziam objetos, desenhos, traços até sua exaustão e esgotamento. A arte vista através do Movimento Dadá, da Arte Pop e da Arte Conceitual volta-se para o conceito mental, e a sua racionalização depende da capacidade conceitual e imaginária que está inerente a cada indivíduo (ARCHER, 2001).

⁵ Muito conhecida como referência para uma produção contemporânea a denominação “*ready made*” foi criada pelo artista francês Marcel Duchamp, que deslocava objetos comuns, com ou sem modificações mínimas, para dentro de espaços museológicos. Uma definição do próprio Duchamp sobre o *ready made* aparece no *Eluard's Dictionnaire abrégé du Surréalisme*: “um objeto comum é elevado ao estado de dignidade de uma obra de arte pela mera escolha de um artista” (DUCHAMP, 1996).

A repetição na arte traz a construção de sentidos sobre as obras e formas de processos artísticos resultantes de processos repetitivos, os quais se pautam sobre o que daí emerge como campo de possibilidade. Em face do exposto, lembramos que Deleuze (2000) ressalta em seu livro “Diferença e Repetição” que a repetição pode ser pensada a partir da diferença, ou seja, diante da possibilidade de criação do novo e do possível, encaminhando-nos à ideia de transformação, de singularidade e de multiplicidade.

A repetição na arte para Deleuze (2000) opera pela diferença, pois produz deslocamentos à medida que lida com o jogo, com o acaso, com diferentes modos de combinações artísticas e poéticas. As considerações deste autor nos mostram que uma obra não é um elemento que se repete, mas uma série de elementos que se transformam de formas coexistentes e ressonantes. Assim, a repetição teria uma potência própria, revelada pelas pequenas diferenças que se deixam entrever nas dimensões de uma obra.

Nesse contexto, voltamo-nos à repetição nas performances de Rafael Falk, até mesmo porque esta apresenta-se como dispositivo operacional e como elemento constitutivo de suas performances, pois ao repetir a mesma posição do corpo, uma presença-não-presente do corpo do artista convoca o público a participar da obra. A repetição da posição do corpo adotada por Rafael, mostra-nos a possibilidade de produção do novo e, ao mesmo tempo, nos faz pensar na transformação que esta posição provoca, tanto no próprio artista e seu corpo, quanto em sua performance e, também, no público. A repetição nas performances de Rafael também se mostram pela repetição do processo/gesto por parte do público (jogar tinta, colar fita, movimentar o corpo do artista), além disso, observamos que há, ainda, a repetição de um mesmo momento sugere que o tempo se repete, assim como as pessoas saem e voltam ao espaço da performance e, mesmo assim, o artista permanece ali.

Diante destas considerações e ao entender a repetição como um elemento de grande relevância nos movimentos que antecederam o surgimento da performance enquanto arte – principalmente o Movimento Dadaísta, a Pop Art e a Arte Conceitual – e que se percebe também nas performances de Rafael Falk, podemos considerar que um dos artistas mais influentes para a consolidação da performance no campo

das Artes Visuais foi Marcel Duchamp⁶ (1887 – 1968). Este artista defendeu uma arte calcada no conceito e nas ideias, em que pudesse se desenvolver através do encontro com o objeto comum, com o achado fortuito, adotando o objeto da vida cotidiana como objeto de sentido poético. Sendo assim, Marcel Duchamp rompeu com a artesanaria da operação artística, uma vez que se tratava de apropriar-se de algo que já estava feito, tais: produtos industriais construídos com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os elevando à categoria de obra de arte. Nesse sentido, objetos cotidianos e presentes na vida das pessoas, a partir de então poderiam ser considerados como arte (ARGAN, 1995).

Figura 6 – Marcel Duchamp: “O Secador de Garrafa”, 1911.



Fonte: <https://naoidentificados.wordpress.com/tag/roda-de-bicicleta/>

Diante da influência destes movimentos artísticos (Dadaísmo, Art Pop e Arte Conceitual), a performance se consolidou no território da Arte Contemporânea desafiando uma definição fácil ou precisa sobre si própria, “indo muito além da

⁶ Artista francês, Marcel Duchamp nasceu em 1887, em Blainville-Crevon, próximo de Rouen. Entre 1904 e 1905 estudou em Paris, na famosa Academia Julian. O artista é reconhecido principalmente por produzir uma série de objetos que designou por “*Ready-Made*”, peças escultóricas constituídas por objetos banais que eram esvaziados de função prática e retirados dos seus contextos habituais. O mais famoso destes “*Ready-made*”, que Duchamp assinou com o pseudônimo *R. Mutt*, é a escultura “*Fonte*”, realizada em 1917. Formada por um urinol de porcelana, esta obra protagonizou um escândalo diante da sua apresentação pública numa exposição dentro dos muros arquitetônicos do Museu (FERREIRA e COTRIM, 2006).

simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas” (GOLDBERG, 1996, p.09). Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, haja vista que seus praticantes usam livremente quaisquer linguagens, procedimentos e meios como material, tais como: literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema e o próprio corpo, empregando-os nas mais diversas combinações.

A arte da performance sugere abarcar tudo o que se faz com o corpo em estado de exibição (fotografia, vídeo, imagens) e, portanto, em estado de presença onde o corpo do artista se oferece ao outro. O performer em vez de ser uma personagem construída, passa a experimentar: uma experiência pessoal que pode ser, no limite, o assumir da sua própria fragilidade, seus anseios, seus medos, enfim, suas características singulares.

Além disso, a performance, especificamente as realizadas por Rafael Falk, possui aspectos que se ligam às considerações oriundas/abordadas pela Arte Conceitual, corrente artística que materializou de um modo particularmente duradouro o pressuposto da obra de arte como expressão de um conceito sobre a própria obra, conceito estético elaborado, refletido e explícito.

Segundo Bourdieu (1996), a grande inovação da arte conceitual no seio do campo artístico, mais precisamente da performance, reside em sua contribuição decisiva e ativa para autocentrar a arte em si, no processo do artista e nos seus objetivos inerentemente estéticos ao tornar-se, acima de tudo, uma ideia/pensamento. Essa via pela conceitualização significou à arte, mais do que obedecer a um conceito para se consagrar numa nova estrutura formal, tornar-se um conceito sobre si mesma. Quando tratamos as performances de Rafael Falk, e as problematizamos através de seus aspectos conceituais, percebemos que o artista estabelece relações com o público, o qual toma sua parte na obra, podendo verter – nesta relação – também, seus corpos em conexão direta ao/aos pensamento/conceitos; o corpo de Rafael e os materiais utilizados em suas performances não são um obstáculo que separa o pensamento e ação do público, mas, um elemento que dispara o pensamento/conceito potencializando a ação, em que artista e público mergulham na performance buscando de algum modo atingir/vivenciar a experiência performática.

O historiador Martin Kemp (2006), baseando-se no conceito de “visualização”, teorizou o processo pelo qual artistas conceituais estruturam a realidade em termos

de “intuições estruturais” compartilhadas. Ele as descreve como estruturas de processos intuitivos internos que são compartilhadas por artistas e cientistas, levando ao que ele chama de “atos de ver”. A partir dessa perspectiva a Arte Conceitual para Kemp, não opera mais com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. A característica principal de toda a obra chamada conceitual não é ver objetos e formas, mas sim, ver/vivenciar sua provocação, a discussão de um assunto, a comunicação de ideias, crítica, denúncia, gestos que traduzem a valorização de ideias significativas da obra, mais do que o produto acabado, sendo que às vezes este produto, não precisa existir.

Ao compreendermos a importância do processo de olhar/ ver a obra, e neste caso mais precisamente a performance, Hans Belting (2006) trata da urgência de se pensar uma história da imagem, já que o âmbito da história da arte como uma história de estilos não consegue suportar todo um conjunto de acontecimentos que moldaram, forjaram a produção de imagens antes da Renascença, antes da “era da arte”. O historiador aponta para um argumento que considera os significados sociais, políticos, religiosos e culturais nos quais estas imagens foram produzidas, pressupondo-o previamente como uma conjuntura de significados investidos bem diferente, um repertório bem diverso daquele com o qual dela nos aproximamos hoje. Nesse sentido, Belting não pretende “explicar” imagens construídas na performance, mas baseia-se na convicção de que o significado delas melhor se revela se considerar-se seu valor de uso, sua função no contexto no qual foram produzidas.

A partir destas colocações no que tange à performance, agora, podemos construir enunciações a respeito das construções poéticas de artistas que se relacionam com este estudo ao aproximarem suas ações poéticas com o que, aqui, discutimos diante do sentido de um corpo-limite na performance, através das performances de Rafael Falk. Estas enunciações partirão da década de 1960, pois neste momento devido aos movimentos que problematizamos anteriormente, os artistas passaram a considerar de modo mais atenuante o cotidiano e os objetos do dia a dia das pessoas como parte de suas propostas artísticas, tendo em vista a relação entre a arte e a vida, o sujeito e o objeto, o corpo e o artista.

Nesse sentido, começamos com Joseph Beuys (1921-1986), pois o artista partiu das dicotomias razão-intuição e frio-calor, trabalhou para o restabelecimento da unidade entre cultura, civilização e vida natural, revolucionando as ideias

tradicionais sobre a escultura e a performance, integrando por muito tempo o Grupo Fluxus. Este movimento unia diferentes linguagens às artes plásticas, sendo composto também por cineastas, músicos e atores. Seus integrantes procuravam inovar e ampliar as formas de expressão artística, utilizando suportes transitórios e/ou reprodutíveis, como happenings, performances, fotografias e instalações. Recorrentes na obra de Beuys são os motivos animais, como lebres ou veados, que aparecem já nos desenhos que serviram de esboço à investigação básica para outras obras (ARCHER, 2001).

Figura 7 — “Como explicar imagens a uma lebre morta”. Joseph Beuys (1965).



Fonte: artedaperformance.weebly.com/fluxus.html

Figura 8 – “Eu gosto da América e a América gosta de mim”. Joseph Beuys (1974).



Fonte: <https://artemundo.wordpress.com/2010/11/15/joseph-beuys-atividade-cultural-07/>

Na performance apresentada na imagem acima (Figura 7), Beuys potencializa sua imagem mítica durante a visita à Galerie de ArteSchlema, Düsseldorf, com uma lebre morta nos braços; Já a performance “*Eu gosto da América e a América gosta de mim*” (Figura 8) aconteceu em maio de 1974, na René Block Galery (EUA), na qual ele passou cinco dias em uma sala com um coioote. As performances de Beuys trazem o debate sobre a ação, não apenas por reafirmar a materialidade do seu processo de construção, mas também para propor uma releitura do termo performance, como estratégia capaz de recriar a relação do sujeito com o mundo.

Desse modo, Beuys relaciona-se com o tema desta pesquisa ao passo que suas ações corporais apresentadas nas Performances “*Como explicar imagens a uma lebre morta?*” e “*Eu gosto da América e a América gosta de mim*”, são produzidas para a realização de vivências quaisquer junto ao público, colocando-se a mercê do acontecimento e do tempo, sem prever a duração da ação, o que mobilizava o público, fazendo-o parte integrante da performance. Vale destacar, ainda, a sua relevância como referência para esta pesquisa, uma vez que se acredita que suas ações performáticas deveriam conduzir, no tempo e no espaço, a marca de sua presença para um único grande projeto: criar uma escultura viva juntamente com o público (FERREIRA e COTRIM, 2006). O contato com diferentes matérias que se embrenham no corpo de Beuys ocorre justamente pela presença ativa do corpo do artista, esse corpo que se coloca no ato, proporcionando a fusão entre os elementos envolvidos na performance.

Continuando o percurso de artistas performáticos, encontramos no cenário contemporâneo a intensidade das performances desenvolvidas por Marina Abramovic (1946) que, desde o início da sua carreira nos anos 1970, é considerada uma artista muito importante no que se refere ao uso do corpo na performance como forma de arte visual. Para esta artista, o corpo sempre foi o seu tema e meio de trabalho, assim, buscando explorar os seus limites suportando a dor, a exaustão e o perigo, na procura da transformação emocional e espiritual. Precursora na arte performativa de longa duração, a artista usa o próprio corpo como sujeito e objeto. É conhecida por se colocar em condições performáticas extremas, penosas e exaustivas, nas quais se expõe ao perigo, à dor e à agonia. Ao longo de sua trajetória artística, já se esfaqueou, tomou drogas para induzir o estado de catatonia e de espasmos, ficou sob a mira de uma arma carregada, foi cortada, espetada e desnuda pelo público e desmaiou no centro de uma estrela em chamas por falta de oxigênio (ARCHER, 2001).

Figura 9 – “Ritmo 5”. Marina Abramovic (1974).



Fonte: <http://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic>

Figura 10 – “A artista está presente”. Marina Abramovic (2010).



Fonte: <http://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic>

Diante dessas performances dimensionadas nas imagens (Figuras 9 e 10), pode-se perceber que é justamente pela penetração em um estado vulnerável que se consegue identificar alguns dos processos artísticos atingidos pelo corpo de Marina Abramovic, corpo o qual, provavelmente, a partir dessa apreensão, poderá desencadear, no público, o despertar de ações de participação na performance.

Sendo assim, justifica-se a importância desta artista nesta escrita, especialmente pela deflagração da entrega de seu corpo de forma exposta e desmedida, na busca pela comunicação com o público, explorada pelos poros da fina membrana que interliga e/ou distancia o público, ou co-participante do artista, instaurando-se como um corpo potente.

Outra artista contemporânea de referência nesta pesquisa é Regina José Galindo (1974). Nascida na Guatemala, esta artista tem demonstrado ser - de forma incontestável - uma das mais atuantes artistas da arte da performance no contexto atual. Na referida artista, impressiona a diversidade e quantidade de suas *performances* com teor político no tratar do corpo da mulher - sua vulnerabilidade e sua força. No que tange a suas *performances*, as mesmas parecem possuir uma calculada precisão diante de sua postura, fazendo uso de um rigoroso roteiro analítico para que seus propósitos de *performer* possam alcançar da melhor maneira o público que a assiste e interage com a obra. Assim, seu corpo é usado como um símbolo claro, onde a artista imprime doses de extrema coragem e naturalidade ao mostrar-se nua em público, nas situações mais inquietantes, que olhando pelos olhos do público uma pessoa poderia sofrer (BANDEIRA, 2009).

Figura 11 – “Alud”. Regina José Galindo (2011).



Fonte: <http://www.reginajosegalindo.com/>

Figura 12 – “Piedra”. Regina José Galindo (2013).



Fonte: <http://www.reginajosegalindo.com/>

O poder dessas imagens (Figuras 11 e 12) não deixa nenhum espectador incólume, no sentido de uma apatia de seus sentidos sensoperceptíveis, sobre as performances da artista. Sua importância como referência nesta pesquisa se deve ao fato de que seu trabalho nos abraça com todas as forças de um corpo em estado emergencial, que precisa nos confrontar com algo. Além disso, suas performances geralmente são presenciais e de longa duração, e parecem tocar o público pela posição e disponibilidade de seu corpo, que se mostra frágil e ao mesmo tempo extremamente forte, parecendo solicitar ao público que o liberte da performance, da situação em que se encontra. Galindo é uma artista latina guatemalteca contemporânea, com preocupações de ordens mundiais, globais, pois mesmo quando realiza sua performance no plano mais político de um tema, seus ecos poéticos se deslocam para várias situações que envolvem o Ser e a condição feminina. Neste aspecto, seu trabalho é universal, e a linguagem de seu corpo é compreensível em qualquer lugar e situação, uma vez que seu corpo, através de sua entrega e em contato com diversos públicos, produzirá diferentes signos e significantes.

Nesse sentido, podemos observar que as performances de Beuys, Galindo e Abramovic, de modos diferentes e particulares, talvez delineiam agenciamentos a respeito do que vivemos, fazemos, desejamos ou tememos no aqui e agora de nossas vidas, como por exemplo: “Até quanto tempo aguentamos permanecer em

uma ação?” “Estamos dispostos a ofertar nosso corpo ao desconhecido ou a ações inesperadas das pessoas?” “O que seria o sentido do limite do corpo na/em performance?”

Através destes questionamentos – que não buscamos reponder, mas sim problematizar – , observa-se que as ações performáticas de Rafael parecem revelar algo do que somos, algo que delinea os laços que temos constituídos singularmente, com nós mesmos e com os outros, o que demonstra que talvez estes laços constituem os vínculos e afetos que compõem as relações humanas, lembrando que as performances destes artistas precisam do outro para que aconteçam conforme o planejado. Em face do exposto, a artista Eleonora Fabião (2000), nos lembra que :

Uma performance artística é necessariamente transformativa, transitiva. Portanto, é impossível ser um espectador passivo em uma situação de performance, assim como é impossível ser um espectador numa festa. Sua presença é parte do show. Se você está lá, faz parte dela. A performance é uma experiência vital através da qual os participantes passam de “antes da performance” para “depois da performance” (FABIÃO, 2000, p. 1)

Nesse aspecto, percebemos que nas performances de Rafael não há como existir o artista isolado, como se um “eu” existisse independente ali e simplesmente perdesse o “você” (o outro), especialmente se essa ligação for parte do que compõe quem este “eu” é, ou está sendo na performance. Desse modo, salientamos que as performances de Rafael apresentam – de modo atenuante – a transição do tempo caracterizada pela longa duração de suas performances e a potência viva e ativa do corpo em ação presente, pois o corpo permanece em performance. Diante disso, destacamos que a performance se caracteriza como uma obra em duração, em que o corpo do artista está dentro da obra, faz parte da obra.

Todavia, diante disso tudo, perguntamo-nos: “o que é um corpo?” Ou como Baruch de Espinosa já havia se questionado: “O que pode um corpo?” Interessa-nos movimentar essas questões aprofundando o sentido do limite do corpo no contexto artístico da performance, conforme o que propomos explorar, e que serão postas em discussão nos capítulos a seguir. Aqui, o terreno é movediço e aponta para uma contra-corrente de análise deste signo como criador de sentido – um *corpo-limite* e um *corpo-todo* – espelhado na liberdade de criação possível na performance.

2.2 “CORPO-LIMITE: VIVÊNCIAS E AÇÕES”

2.2.1 Corpo

No seu princípio etimológico, Corpo vem do grego *karpos* que significa fruto, invólucro; do sânscrito *garthas* que quer dizer embrião e, do latim *corpus* que significa tecido de membros, invólucro da alma ou recheio do espírito. Tal fato liga-se à sua origem mais essencial: corpo significar útero, ponto de partida, causa de um espírito/alma/mente. Por sua vez, a Alma - a *psychê* na origem do sânscrito e grego; *ruhun* na origem hebraico-árabe; e *anima* do latim - designa sopro, respiração, odor - vida sentida como um sopro na sua imaterialidade ou incorporeidade. Através destes significados, corpo não é só invólucro, mas também, fruto e recheio do espírito, numa complementaridade que é a vida. Consoante esta interpretação, reconhece-se corpo não como mera passagem problemática ou definível, nem como invólucro reduzido a um instrumento sujeito à manipulação, mas, antes, como um embrião, uma potente ferramenta de construção de vários sentidos e entendimentos (GIL, 1980.)

Conforme se sabe, por meio da performance, artistas puderam propiciar o corpo enquanto dispositivo e objeto para a realização de sua arte/obra e, hoje, as ações performáticas parecem propor a diluição desse objeto artístico, empreendendo experimentações fomentadas por representações do pensamento simbólico, que levantam questionamentos de um corpo híbrido, produtor de imagens invariantes da conduta humana, como comportamento simbólico, em confluência com suas possibilidades e limitações físicas e psíquicas (GLUSBERG, 1986). Este corpo, que se fala, com aspectos simbólicos, híbridos e limitados, pode ser considerado como um corpo que se transmuta e possui a capacidade de manter-se aberto, o qual permite um campo fértil de transformações e possibilidades de criação e (re)construção de ações performáticas pelo artista.

Considerando que a performance envolve o corpo e, nesta pesquisa, ambos conceitos estão em discussão e articulação, o entendimento de corpo que se propõe aqui parte do conceito de *corpo sem órgãos*⁷ (CsO) de Deleuze e Guattari (1990).

Salientamos que este conceito foi escolhido, pois é o que mais se aproxima do entendimento de corpo que queremos problematizar neste estudo, já que estamos construindo reflexões que envolvem o sentido do limite do corpo do artista em performance e como este se apresenta, produzindo um acontecimento. Nesse contexto, torna-se importante ressaltar Antonin Artaud (1896-1948), até mesmo porque foi ele o responsável por cunhar primeiramente o termo “*corpo sem órgãos*”, o qual em suas considerações seria uma espécie de anticonceito que simboliza um corpo fragmentado e reorganizado de acordo com critérios não absolutos e em constante transformação.

No conceito de *corpo sem órgãos* de Deleuze e Guattari (1995) estaria marcada a produção do real, no aqui e agora do acontecimento, movido pela *pulsão*⁸ da carne, através da quebra com a representatividade da vida, passando para a vivência do aqui e agora da vida. Este corpo escaparia de definições sobre si próprio, abrindo-se para movimentos involuntários que respondem às reações que lhe são impostas, fazendo-se, assim, vulnerável e potente na sua relação com o desconhecido.

Segundo Deleuze e Guattari (1995), o corpo sem órgãos trata de um corpo fluído por onde passam as forças que promovem as ações. Um corpo marcado pelo signo da ausência, mas pleno de vida; uma vez que vida é ação, atividade. Neste sentido, o CsO é o lugar vazio, a presença e a ausência. As intensidades que constituem o CsO são tamanhas que expulsam todo e qualquer significado fazendo do corpo um lugar de passagem. Neste corpo, resta sempre o vazio a ser preenchido. Se é possível falar em falta em relação ao CsO, trata-se de uma falta fundamental que designa a incompletude, o ser inacabado, o processo constante de construção dos modos de subjetivação. O CsO é o lugar da experimentação. É o

⁷ A noção de Corpo sem Órgãos (CsO) foi primeiramente deslumbrada por Antonin Artaud e posteriormente investigada pelos filósofos Deleuze e Guattari no terceiro volume da obra *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*.

⁸ Termo surgido na França em 1625, derivado do latim *pulsio*, para designar o ato de impulsionar. Empregado por Sigmund Freud a partir de 1905, tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica, definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem (ROUDINESCO, p.628, 1998).

rompimento com qualquer passado ou valor que se imponha tentando imobilizar a potência criativa da existência.

Diante do entendimento do CsO, podemos ressaltar o corpo do artista performer como um *corpo sem órgãos*, porque este corpo parece se expressar por meio de uma dimensão provocativa de ondas de intensidades que disparam ações, sensações e comportamentos, os quais passam a percorrer o corpo do artista e, também, do outro (público). Assim, este corpo parece se apresentar, como um corpo reorganizável e mutável que encontra em seu próprio – início e fim, o seu limite e suas modulações de potência para seguir em ação performática, vivenciando a experiência.

O corpo do artista Rafael Falk em performance parece ser movido por sensações e intensidades de doses de vida, o qual não necessita de regras ou padrões, apenas se manifesta nas relações e reações desencadeadas neste acontecimento. Conforme o *corpo sem órgãos*, o corpo de Rafael acaba sendo (re)construído em cada performance, pois sempre há transformação de uma ação a outra; como o espaço, o ambiente, o tempo, o público se modificam nas performances, o corpo do artista também irá se transformar. Essa é a posição de abertura que Deleuze lembra, e que é possível de se perceber como posição primordial do corpo do artista em performance.

Essa posição de abertura proporciona a deflagração da potência do corpo de Rafael em performance, visto que este pode se apresentar como possibilidade de criação e de invenção de outros corpos no aqui e agora do acontecimento, como agenciamento de forças e fluxos para a continuidade de suas ações poéticas, pois nessas ações existenciais nada é representativo, enfim, tudo parece ser vivido de modo genuíno pelo artista. Nesta pesquisa, acreditamos que o corpo do artista em performance pode ser capaz de captar as manifestações corpóreas do público através de seus gestos e ações, criando, assim, meios de comunicação entre os corpos, onde muitas vezes esta comunicação pode se assentar consoante uma membrana, a qual estabelece ligações e relações entre o artista e o público, permitindo uma experiência compartilhada e ativa entre os corpos durante a performance.

2.2.2 Corpo - limite

O corpo apresenta maneiras de intensificação e articulação das potencialidades da vida como meio de inscrição e disseminação de relações humanas, como o lugar e limite de onde o sentido parte, faz fronteira, transgride, partilha, colide, compõe com outros corpos. É impossível duvidar de que chegamos ao mundo com um corpo, uma vez que o corpo se impõe segundo uma realidade concreta em sua espessura massiva, como uma forma viva que se move e se manifesta em sua existência. Nossas práticas e nossas técnicas implicam gestos, posturas e movimentos nas interações que estabelecemos com outros corpos, objetos e pessoas.

Abordar o sentido de limite para o corpo do artista em performance é, para nós, falar de um corpo-fronteira, um corpo-transgressão e os seus efeitos. Utilizamos corpo-fronteira e corpo-transgressão para denotarmos sobre um corpo que não proclama uma expressão além de si mesmo; não metaforiza, nem interpreta, mas sim age e recria-se na performance, reinventando novas ações que o espreitam e o interpelam em seu encontro com o público. Essa posição de abertura ativa do corpo do artista ao outro sugere ser fundamental, tanto quanto à sua poética. Fala-se de uma abertura ativa, pois, busca-se chamar a atenção para a negociação de poder que se instala no encontro do corpo com o outro: o corpo está aberto, inicia um diálogo, a abertura propicia e interpela efeitos no artista e no público construindo reciprocidade entre ambos.

Anunciado isso, chamaremos novamente Rafael Falk para tentar delinear o que pensamos quando salientamos o sentido de um corpo-limite, o qual acreditamos que possua características fronteiriças, transgressoras e potencializadas. Todavia, para podermos problematizar as percepções deste sentido do corpo-limite através do corpo de Rafael, serão enunciadas agora as vivências experienciadas pela pesquisadora no processo de cartografar as performances do artista.

Discorreremos inicialmente sobre a concepção, construção, realização e considerações a respeito das Performances “Corpo Tela” e “(Cor)po in Fita”.

Figura 13 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Na primeira vivência experienciada pela pesquisadora com Rafael para a construção da performance “Corpo Tela” (Figura 13), o artista relatou a propósito de determinadas ações que já havia realizado, em espaços diferentes e com materiais

distintos. Estas performances foram feitas de forma semelhante e algumas ações foram repetidas, onde o corpo do artista em sua proposta inicial se manteria como o objeto e obra. Utilizando tinta, canetas, fitas, pincéis, Rafael contou que, em suas performances, busca tornar-se uma tela de pintura, como um corpo-tela, misturando-se com materiais específicos da técnica de pintura e, assim, criar cores e visualidades em sua performance.

Segundo Rafael, as suas propostas de performances geralmente são de extensa duração, em que seu corpo é colocado em uma posição de ação, porém sem ação, já que está imóvel e em exposição, muitas vezes até a vivência de seu limite, que – para ele – se refere até onde o mesmo acredita que seu corpo aguenta resistir em performance, até onde o público consegue impulsioná-lo para seguir em performance, tal qual uma relação de espelhamento com o público. O sentido do limite, neste caso, parece ser como uma mola propulsora de novas possibilidades poéticas para o artista que é alimentado pelo público, devido a sua intensa participação e ações sobre seu corpo, contribuindo para o andamento/duração da performance. Durante as vivências para o projeto da performance “Corpo Tela”, Rafael relatou que em suas ações os resultados são diferentes do que ele imagina, haja vista que são inesperados, não planejados, à proporção que ocorrem no tempo presente e tornam-se algo que não se pode prever ou controlar e, assim, constituem novas possibilidades para outras performances.

Em relação aos seus processos de concentração antes de realizar a performance, Rafael enfatiza que sente a necessidade de concentrar-se. Contou que precisa, de alguma maneira, (re)tirar suas características singulares, como acessórios que usa em seu dia a dia: o brinco, o boné, as pulseiras, etc. Para dar vida à performance, e para entregar o seu corpo em estado de objeto ao desconhecido. Dessa maneira, ele precisa se distanciar daquele que é em seu cotidiando, despindo-se, assim, de suas roupas habituais, seus utensílios e adereços.

Nas discussões iniciais sobre a performance “Corpo Tela”, Rafael colocar-se-ia defronte a um cenário com fundo branco de tecido, em sua frente estariam posicionadas várias velas; o público poderia então pegar uma vela e pingar o seu líquido em Rafael. Logo, já se percebeu que esta ação não ia ocorrer facilmente, devido a muitos fatores, inclusive relacionados com o clima, entre eles o vento e a chuva, já que a performance seria realizada em um espaço público, natural.

O artista pensou então em repetir a performance que realizou em um evento de performances em Rio Grande/RS, no qual utilizou somente tintas – mas que havia também um cenário com fundo branco – e o público deveria interagir com ele através das tintas.

Outra proposta de Rafael seria levar o seu cotidiano para o espaço da performance, onde ele ficaria sentado em um sofá, com uma mesa de centro e um armário ao seu lado. Em frente ao cenário, muitas tintas e, assim, o público poderia interagir com o artista citado por meio destas. Para isto, Rafael intitulou esta performance “Enfadonho cotidiano”. Durante a reflexão desta proposta, percebemos que fatores como a urgência e o tempo – tão presentes na performance – eram o que poderia trazer um certo afeto e desconforto que a ação geralmente produz e, com o artista, assim, sentado, provavelmente estes sentimentos não surgiriam por parte do público. Além disso, a urgência e o passar do tempo nas performances de Rafael, aparentam despertar no público o desejo de libertar o artista da posição que se encontra ou da condição em que se oferece.

Durante a problematização de Rafael sobre a proposta de tempo, urgência, e movimento de passagem do tempo em suas performances, o artista lembrou que as pessoas passam, transitam, caminham pela ação, participam e vão embora, porém, o artista ali permanece. Com isso, de uma ideia à outra, surgiram possibilidades de que Rafael ficaria no cenário de fundo branco, em cima de um púlpito, com um picolé na mão, visto que o picolé demonstra – numa analogia – que em certo momento as coisas acabam, pois o picolé derrete, ou seja, o limite, o movimento do tempo e a urgência de uma ação seriam enfatizados.

Assim, Rafael decidiu então ir ao encontro do espaço para pensar onde a proposta poderia se desenvolver. Inicialmente, pensou em fazer sua performance diante de uma parede, na rua de frente ao Hall de entrada do CAL (Centro de Artes e Letras/UFSM), porém, esta ideia logo foi descartada de seu planejamento. Para isto, Rafael observou inúmeros lugares, até que selecionou e, assim, decidiu por um espaço onde pudesse esticar o tecido e onde o público iria vê-lo de todos os modos e ângulos. Entendendo que os processos que o artista produz antes de realizar a performance são muito importantes e que geralmente se repetem diante da construção de uma performance e outra, iremos apresentar alguns desses processos que Rafael realiza durante a construção de suas performances:

- Ir ao encontro de espaços/lugares;

- Pesquisar e selecionar os materiais/objetos que podem ser utilizados na performance;
- Ficar atento se nenhum destes materiais/objetos podem ser prejudiciais ao corpo do artista e ao público;
- Pensar nas possíveis reações do público diante da performance, de que forma participarão e como poderão utilizar os materiais/objetos disponibilizados;
- Realizar algum projeto/esquema que possa de certo modo desenhar o aspecto estético da proposta da performance;
- Ter uma pessoa de confiança que permaneça durante a performance, e que se caso algo venha a prejudicar o andamento da proposta, possa auxiliar o performer.

Estes processos demonstram, de certa maneira, as preocupações e expectativas de Rafael para a realização da performance, pois geralmente sua proposta vai além do que planejou, acontecem ações e participações inesperadas por parte do público, mas que de modo geral contribuem para que o artista vivencie uma experiência única naquele momento, impulsionando-o para depois desse momento construir novas propostas e realizar diferentes processos.

Entretanto, no processo de construção da performance “Corpo Tela”, Rafael estava intrigado com o uso do picolé na ação. A partir de então, surgiu a ideia de uma vela, uma vez que Rafael relaciona enfaticamente seu processo com a tela, com o corpo se tornando tela, como uma pintura. Dessa maneira, a vela mostraria a urgência, o tempo presente, o movimento da vida, como a vela sendo consumida pelo fogo e se apagando, mostrando a passagem do tempo. Contudo, essa proposta com a vela também foi repensada, haja vista que poderia chover ou ventar e a vela se apagar, e os questionamentos acerca do tempo e a urgência não seriam contemplados. Sendo assim, o artista optou por continuar a oferecer tão somente o seu corpo.

Nesse sentido, a performance que Rafael desenvolveu foi a “Corpo Tela”, conforme mostrado nas imagens abaixo (Figura 14 e 15). Através desta proposta, o artista relatou em seu portfólio (Apêndice B) que tinha o intuito de

...colocar como suporte, como corpo-tela em frente a um fundo branco e sobre um púlpito coberto com um tecido que se estenderia da parede ao chão. Dispus-me ali de frente ao olhar de quem não me conhecia, não tendo medo nem pudor de mostrar minhas fragilidades perante às exigências pregadas e impostas pela sociedade. Embasado sempre sobre o cerne

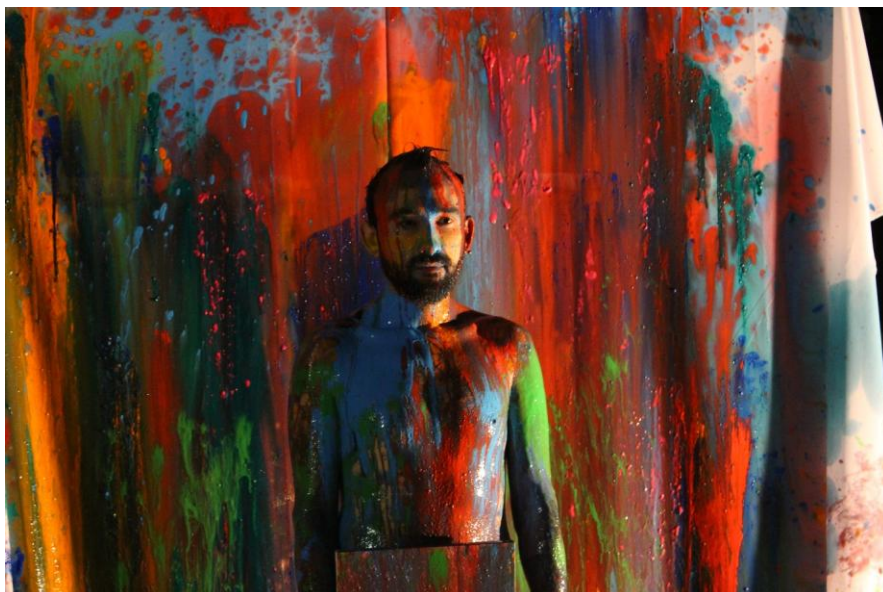
principal de possibilitar ao público a interação com o corpo do performer, procurando instigar as pessoas a se expressarem, independentemente do modo... ali me mantive com meu corpo entregue.

Figura 14 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adrieli Muller.

Figura 15 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adrieli Muller.

Esta performance pareceu ser bastante significativa para Rafael, pois ele manteve seu corpo em uma posição de abertura, entregue à ação performática por 06 horas e 23 minutos; seu corpo dava sinais de cansaço, o que fazia o público se relacionar com ele parecendo sentir-se em seu corpo, parecia haver uma certa troca de afetos que os ligava. Houve momentos bastante alentados e, ao final, por instantes, algumas pessoas se colocaram em ação com o artista, abraçaram-no e se postaram ao seu lado. Quando saíram desta posição, relataram o sentimento de angústia e solidão que sentiram. No momento em que Rafael deu por acabada a performance, ele contou que não se sentia cansado, mas que sua entrega fora tão grande que os músculos de seu corpo tremiam, sendo esse o motivo de seu término.

Em sua segunda performance - "(Co)rpo in fita", Rafael evidenciou que queria continuar com uma proposta em que seu corpo seria novamente envolto por cores e ofertado ao público. Primeiramente, ele pensou em linhas de lã, em tintas, em canetas, mas, em seguida, as fitas adesivas coloridas surgiram. Inicialmente, o performer solicitou que a Performance ocorresse novamente no Hall do CAL (Centro de Artes e Letras/UFSM), onde o artista ficaria em pé e em frente a uma parede e o público iria, por meio da interação, colar as fitas em seu corpo, unindo-o à parede. Entretanto, no dia de realização da performance chovia, o que fez com que a performance viesse a ser realizada dentro do Hall do CAL. Com essa mudança, também se alterou a posição do corpo de Rafael, que passou a ser deitada no chão.

Sobre esta performance, o artista contou em seu portfólio (Apêndice B), que a ação

diferenciou-se das demais propostas, desde seu início, devido os materiais utilizados e a forma que iria dispor-me ao público. Nunca havia performado deitado, mas se engana, quem pensava que eu estava confortável, se bem que a palavra conforto e performance nunca foram aliadas em meu performar, acredito que isso é o diferencial, o fato de me abrir às possibilidades que não estavam nos planos e no que fora idealizado. Diria que isso é o tão falado "ir além" o tal permitir-se. Acredito muito que entre o meu performar e o meu corpo ofertado e entregue como suporte sempre haverá algo além ao qual eu não pensei, e não denomino isso como desorganização, falta de tempo ou qualquer outra coisa. Muito pelo contrário, é aquele frio chato que me faz pensar o porquê de não ter realizado tal performance no verão, ao mesmo instante que vem em meu pensar, que se a mesma fosse realizada em um outro momento não obteria o resultado satisfatório que tive naquele instante, naquele momento. É aquele frio chato que me faz permanecer, possibilita-me enxergar até onde consigo ir.

Figura 16 – Performance “(Cor) in fita”, Rafael Falk (2015).



Fonte: Adrieli Muller.

Diante do que foi revelado por Rafael e da imagem acima (Figura 16), podemos enfatizar que a Performance (Cor)po in fita possui relevante significado ao artista, uma vez que esta demonstrou-se um grande desafio para o mesmo. Primeiramente, porque ele de algum modo utilizou outro material (Fitas) que até então não havia utilizado em suas performances; outro ponto deve-se ao fato de performar deitado no chão. Além desses aspectos técnicos, o corpo de Rafael passou por momentos difíceis, como por exemplo, sofrer com a dificuldade para respirar, enxergar e respirar, já que o público colou fitas em seu nariz, boca e olhos.

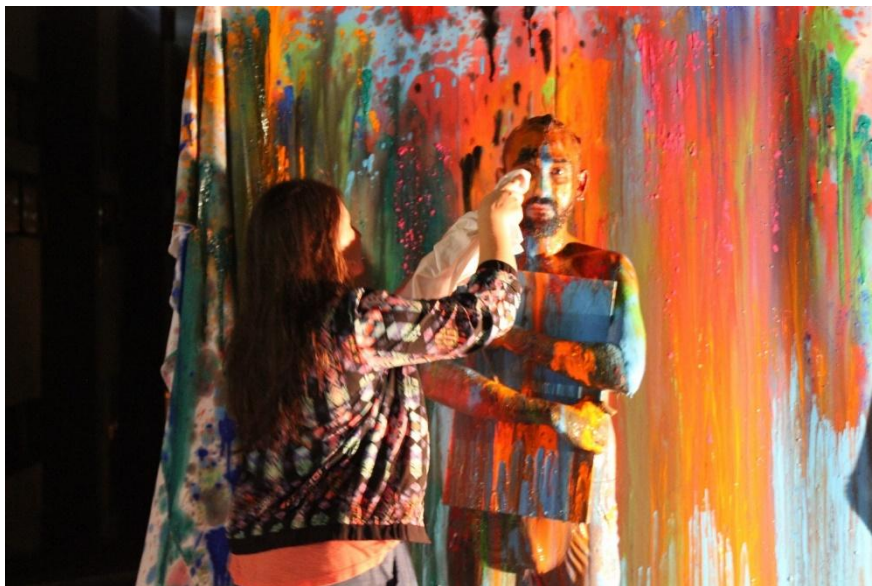
Aqui cabe ressaltar sobre a participação da pesquisadora na performance, já que era em sua figura a que Rafael se reportava como posição de segurança. Nas vivências de construção da performance (Cor)po in Fita, Rafael solicitou que a pesquisadora ficasse atenta caso o público colasse fita em seu nariz, dificultando sua respiração, afirmando que a mesma poderia retirar a fita de seu nariz para que pudesse respirar com tranquilidade e dar prosseguimento à performance. O que aconteceu. Diante disso, a pesquisadora retirou a fita do nariz de Rafael que inspirou

o ar com muita força, parecendo sentir-se aliviado para seguir em performance. Já na Performance Corpo Tela, Rafael solicitou que a pesquisadora limpasse seu rosto se a tinta entrasse em seus olhos e, inclusive, pediu para não deixar que tirassem sua cueca durante o ato performático, pois ainda não se sentia à vontade para performar nu.

Ao pesquisar os processos de construção de propostas de artistas que realizam performance de longa duração como Marina Abramovic e Regina José Galindo, observamos que este procedimento no qual o artista confia a alguém a sua segurança durante a performance, também faz parte de suas ações. Além disso, essa pessoa de confiança participa da performance, desempenhando o papel de indivíduo está junto do artista, mas de modo distanciado, pois só irá realizar determinada ação se observar a necessidade de que isso aconteça. Ressalta-se ainda que, quando essa pessoa ajuda/auxilia o artista durante a performance, ela permite com que o artista consiga permanecer em performance.

Estes pedidos de Rafael por cuidado durante a performance são apresentados nas imagens a seguir (Figura 17 e 18).

Figura 17 – Pesquisadora limpa a tinta dos olhos de Rafael Falk. Performance “Corpo Tela” (2015).



Fonte: Liziane Rodrigues

Figura 18 – Fitas removidas pela pesquisadora para Rafael Falk conseguir respirar. Performance “(Cor)po in Fita” (2015).



Fonte: Adriéli Muller

Estas considerações sobre o cuidado são relevantes, visto que demandaram da pesquisadora um exercício de olhar atencioso ao corpo de Rafael e às suas necessidades vitais, em ambas as Performances Corpo Tela e (Cor)po in Fita. Desse modo, estar ali presente era necessário, mantendo uma posição atenta aos movimentos do corpo, à respiração, às expressões faciais, às reações do artista frente a manipulação da tinta ou da fita em seu corpo. Outro aspecto, deve-se ao fato de que o artista apresentou suas possibilidades de performar, mostrando-nos que existe um sentido do limite de seu corpo, o qual ele pode transgredir, mas só poderá se o mesmo sentir-se seguro para ir adiante, pois ele é quem decide quando parar, dar fim à performance.

Com relação a estas colocações, acreditamos que talvez seja essa posição presente/ausente que a pesquisadora assume nesta pesquisa enquanto psicóloga e também caratógrafa; uma posição que implica sentir-se estrangeiro dentro da própria morada, da própria pesquisa, ele que de porto em porto se vê em um tempo outro, que empurra, traveste, ora rasga e ora costura. Esta posição parece compreender um misto de espontaneidade – porque a atividade da pesquisadora/cartógrafa, como a do caçador, tem afinidade com o ócio – e

autonomia – porque como solicitada pelo artista, sua liberdade não pode estar disjunta das exigências da arte do mesmo.

Desse modo, após estas colocações, apresentaremos nossas percepções diante de considerações no que tange ao sentido de corpo-limite, como um corpo que transgride, estabelecendo fronteiras. Essas características serão agora enfatizadas e relacionadas com o corpo de Rafael em suas performances.

2.2.3 Limite e transgressão

Nas performances de Rafael, seu corpo inúmeras vezes apresentou sinais e efeitos daquilo que podemos entender como a transgressão de seu corpo durante a performance, pois essa transgressão nos leva ao encontro de problematizações acerca do limite do corpo do artista, que pode ser problematizado pela permanência deste corpo imóvel, mantendo-se em uma posição durante a performance por longo tempo; disponível a ações quaisquer do público; suscetível a vivenciar experiências inesperadas advindas de ações do público sobre seu corpo. Referimo-nos, conforme já salientado, a um entendimento de limite que não encontramos palavras e conceitos que o defina, pois, trata-se de uma experiência vivenciada pelo artista e que, ao vivenciarmos as suas performances, percebemos que algo – além do que se espera e do que se planeja – acontece. Algo que mobiliza o artista, até mesmo porque afeta seu corpo, desafia esse corpo e suas necessidades vitais – que acreditamos ser de fundamental importância para sobrevivência de uma pessoa – mostrando-nos que essa sua atitude parece ser transgressora, no sentido de que o mesmo ali permanece em performance, vivenciando esta experiência e transformando a si próprio e ao público que interage para a realização da proposta. Observamos, assim, que o limite é algo vivido/experenciado pelo artista; uma vivência tão real, verdadeira e intensa, que parece se espalhar por entre as pessoas, as quais se encontram presentes e atuantes no contato com o artista em performance.

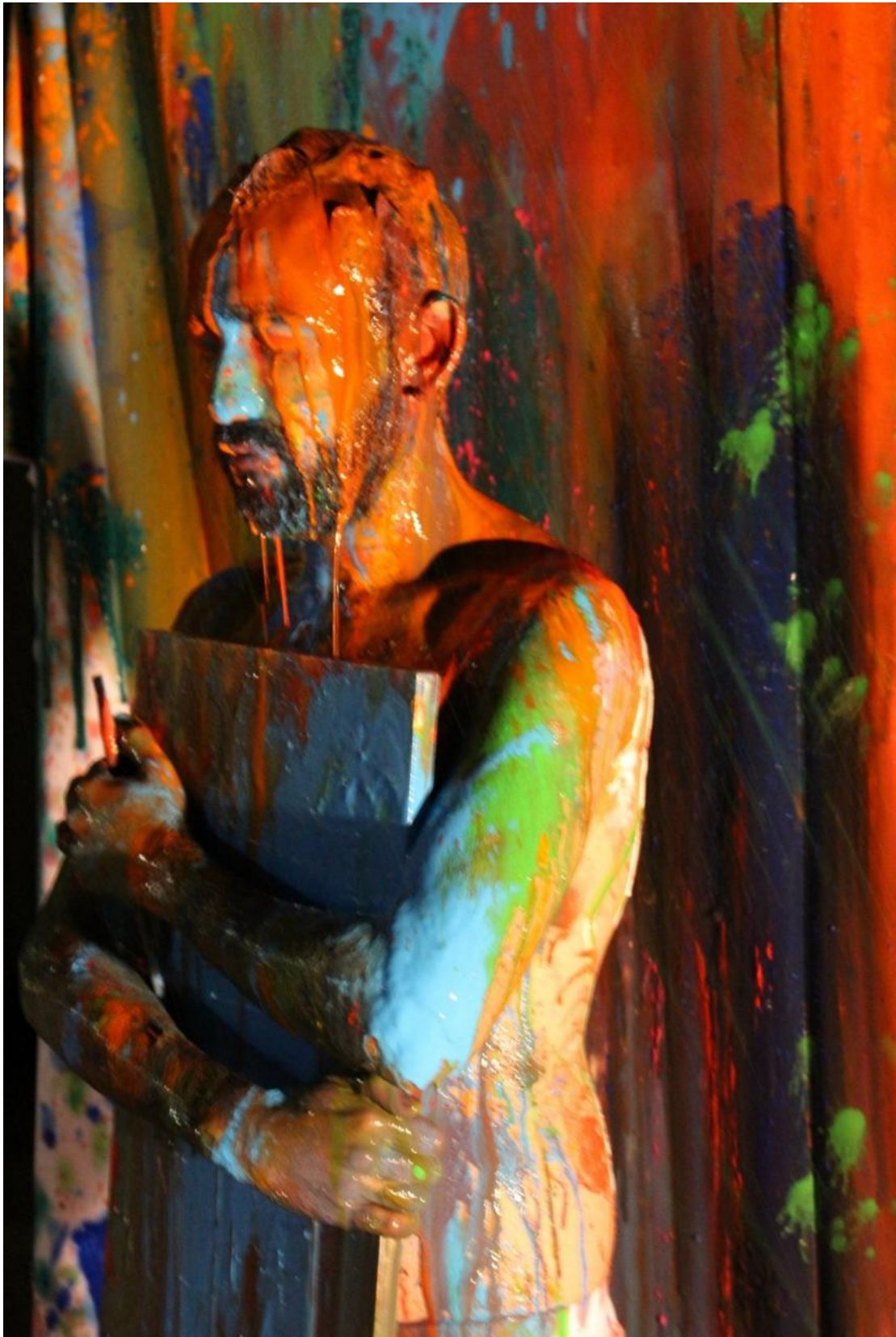
Nesse sentido, faz-se necessário questionar melhor de que tipo de transgressão estamos denotando. Trata-se de uma transgressão produtora de diferenças e criadora de novas possibilidades estéticas. Segundo Deleuze (1968), esta transgressão exige de todos nós um verdadeiro trabalho de transvaloração e de crítica da ordem existente, para que possa se instalar com toda a sua potência na

produção do novo. A transgressão que problematizamos aqui parece ser como uma fronteira, que mostra até onde o artista é capaz de ir com seu corpo em performance, ou submeter o seu corpo a determinadas ações de um outro; este “até onde” pode ser entendido aqui como o sentido do limite de que tanto estamos abordando. A transgressão do corpo de Rafael em suas performances marca esse sentido de “até onde” o mesmo consegue seguir em performance, seja pela sua exaustão física, psíquica e/ou orgânica. Parece-nos que no momento em que Rafael dá por terminadas suas performances, ele chega neste limite e/ou fronteira de seu corpo, mostrando-nos que desta vivência ele conseguirá produzir uma outra, pois esta experiência de certo modo o transformou e, deste instante em diante, uma nova proposta será pensada considerando este “até onde” o corpo conseguiu ir, para que na próxima performance, talvez, uma nova transgressão ocorra.

Dessa maneira, acreditamos que discorreremos do sentido do limite do corpo do artista, já que é através deste corpo que podemos observar a construção de algo possível e, nesta construção, percebemos uma transgressão criadora, pois se entendermos a transgressão como uma ação humana de ultrapassar, atravessar, exceder; o ato transgressor opera na ruptura com algo do mundo estabelecido, instituído, construído. Sobre isso, a artista Luciana Paludo (2006) lembra-nos que cada artista ao inventar, ao buscar, ao experimentar o ainda-não-tentado, incorre em transgressão, implementação, criação do novo. Assim, mudança da realidade, mudança do mundo humano.

Para trazer visualidades do que queremos nos referir quando mencionamos transgressão criadora, podemos exemplificá-la por meio dos seguintes aspectos que se relacionam com o sentido limite do corpo do artista, onde o mesmo vivencia/experimenta em performance: o corpo que se mantém por horas ou dias em performance (duração); o corpo que se submete às ações do outro (público); o corpo que figura na fronteira entre a vida e a morte. Estas considerações que estamos tratando podem ser percebidas nas imagens a seguir, as quais apresentam performances, onde se notou que uma transgressão criadora pôde acontecer, pois percebeu-se que algo no artista pode ter sido transformado a partir da vivência de algo que transgrediu o que o mesmo esperava e, também, através de uma atuação inesperada do público, possibilitando a construção de novas ações performáticas.

Figura 19 – “Performance Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Usamos a imagem acima (Figura 19) a fim de mostrar o quanto o corpo do artista Rafael Falk e o espaço se transformam na performance, considerando que esta ação teve duração de 06 horas e 23 minutos. Esta transformação parece ter sido construída diante de uma transgressão criadora, já que Rafael permaneceu em performance desafiando-se a si mesmo e a seu corpo; parecia que estava (re)existindo a algo desconhecido, talvez a si mesmo; só estabeleceu por terminada sua ação quando seus músculos das pernas não aguentavam mais sustentar seu corpo. Os músculos tremiam de modo contínuo e o público questionava se ele estava com frio, se ele iria ficar por muito tempo em performance e até mesmo o porquê dele estar ali performando. Diante disso, observamos que o corpo de Rafael em performance afetou outros corpos, assim como esse afeto foi sentido pelo seu próprio corpo, o que parecia mobilizar o artista para seguir, para continuar performando.

Essa performance de Rafael possibilitou que algo se transformasse, tanto para ele como para o público e, por meio disso, pareceu-nos que a atitude do artista em permanecer ali, desafiando o limite de seu corpo, a tremedeira de seus músculos e a dor que isso lhe causava, permitiu a ele uma transformação, que diz respeito a uma transgressão, haja vista que algo ali mudou, proporcionando que novas composições de performances surgissem, já que ali Rafael talvez tenha adquirido um conhecimento maior sobre o seu próprio corpo e sobre sua arte.

Relacionando-se com esta performance de Rafael e suas características envolvendo o sentido do limite e a transgressão, temos exemplo de uma performance de longa duração de Joseph Beuys, segundo podemos observar nas imagens a seguir.

Figura 20 – “Eu gosto da América e a América gosta de mim”. Joseph Beuys (1974).



Fonte - http://circololeopardi.ilcannocchiale.it/2012/02/28/joseph_beuys.html

Na performance “Eu gosto da América e a América gosta de mim” (Figura 21), Joseph Beuys passou cinco dias enclausurado numa sala com um coioote. Esta ação que no princípio parecia ser – e de fato era – um ato perigoso – tornou-se um convívio um pouco mais amistoso à medida que os dias se passavam, até o ponto em que o coioote dormiu por instantes tranquilamente próximo ao artista. Trouxemos este exemplo da performance de Joseph Beuys, para também relacionarmos com nosso entendimento de transgressão, pois, parece-nos que Beuys, ao ficar cinco dias com o coioote, também experenciou processos de transformações em seus modos de agir, de fazer arte, ao passo que propôs se relacionar com a arte e as dimensões da vida.

Nessa perspectiva, acreditamos que a experiência do artista em se manter aberto para encontrar-se com seu sentido de limite é como molas transgressoras que proporcionam a possibilidade de criação de ações em outras performances. Parece-nos que quando o artista desafia-se a encontrar o sentido de seu limite, vivencia até onde seu próprio corpo suporta ir, colocando-se em uma tênue fronteira que envolve a vida e também a fragilidade do corpo diante de nossas ações.

A artista Marina Abramovic costuma relatar em inúmeras entrevistas⁹ que “a arte é uma questão de vida e morte”, em que é preciso investir o próprio corpo em toda sua potência mesmo que isso implique em chegar definitivamente perto da

⁹ A entrevista que utilizamos aqui como referência está no site Marie Claire (2009). A entrevista pode ser acessada no seguinte endereço:
<http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,ERT320194-17735,00.html>

morte. Para a artista, passar por essa experiência a transformou espiritualmente produzindo um certo empoderamento sobre o conhecimento de seu corpo e de suas performances.

Figura 21 – “Rithmun 0”. Marina Abramovic (1974).



Fonte: <http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/rhythm-0-1974>

Figura 22 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller

Figura 23 – “Clausura”. Regina José Galindo (2013)



Fonte: <http://www.reginajosegalindo.com/>

As performances apresentadas nas imagens acima (Figura 22, 23 e 24) nos mostram momentos das performances de Marina Abramovic e Regina José Galindo em que tais artistas chegaram próximos de aspectos físicos que remetem à morte. Marina Abramovic em sua performance “Rithmun 0” (Figura 22), que é uma de suas mais famosas propostas – e talvez a de maior risco – a artista colocou 72 itens sobre uma mesa – entre eles, um machado, uma pistola e uma bala de revólver – e ficou por seis horas à disposição do público para que fizesse o que quisesse com ela, sem resistência. Um espectador chegou a colocar a arma engatilhada na mão da artista e apontá-la para seu pescoço. Já Regina José Galindo, na performance “Clausura” (Figura 24), permaneceu dentro de uma tumba mortuária que foi fechada com tijolo e cimento. O público não a via, conseguia-se perceber a artista através de sua respiração que foi amplificada, com um microfone.

Na performance de Rafael Falk “(Cor)po in Fita” (Figura 23), o artista por alguns instantes ficou com dificuldades em respirar, pois foram coladas fitas em sua boca e nariz, e o mesmo não podia mexer-se já que estava totalmente preso/colado ao chão. Através destas performances, acreditamos que o sentido do limite do corpo, o qual nos referimos neste estudo, reporta-nos, também, ao fator tempo. O tempo que se torna uma problemática a ser pensada durante toda existência – mesmo que esse pensar não seja algo formulado pela linguagem, conscientemente.

De acordo com Paludo (2006), o tempo volta-nos em atenção e pensamento (como se fosse um ente, um ser), coloca o nosso organismo a romper obstáculos, criar eventos – como tentativas singelas de perpetuá-lo, nem que seja efêmero, como no caso de uma performance presencial de longa duração. O tempo nem sempre corre. Criar alguma coisa significa colocar o tempo, num instante, em suspensão; como se pudéssemos nos precaver do inevitável, que é a finitude de nosso corpo, nossa vida.

Nesse contexto, podemos dizer que, talvez, o sentido do limite do corpo do artista problematiza a descoberta de onde residem esses limites e, dentro do que se quer e do que se torna possível, poder produzir e, até mesmo, criar e compor novas ações em performance. Diante desta possibilidade de descobrir, experimentar e poder viver qual o sentido do limite de seu corpo, o artista Rafael Falk em performance parece vivenciar o que aqui chamamos de transgressão criadora, proporcionando que o mesmo possa transformar seu corpo e a si próprio ativamente e, desse modo, construir oportunidade de novas ações poéticas.

2.3 O CORPO-TODO DA OBRA: O ARTISTA E O PÚBLICO

Como vimos anteriormente, o sentido do limite do corpo do artista em performance pode provocar/produzir o que entendemos como uma transgressão criadora que aparenta transformar o corpo do artista, à proporção que possibilita que este corpo em performance possa vivenciar diversas experiências e sensações em seu encontro com o público e à mercê das ações desse mesmo público, proporcionando ao artista um conhecimento maior sobre si mesmo o que repercute na possibilidade de pensamento e produção de novas propostas. Entretanto, também nos parece que, quando o artista vivencia esta transformação, um agenciamento de afetos e energias é produzido/liberado entre os corpos presentes da performance. Esse processo que liga os corpos por meio de afetos/energias, assemelha-se à construção de um outro corpo. Um corpo que transborda potência (energias, ligações, afetos não visíveis entre os corpos, porém sentidos durante a performance) ao compor um corpo, que já não se sustenta somente no corpo do artista, mas se constrói no encontro com o outro. Um corpo que entrelaça os corpos do artista e do público no tempo e no espaço performático, e aqui chamaremos de corpo-todo da obra.

Desse modo, para construirmos considerações acerca deste corpo-todo, apresentaremos os conceitos de corpo e de potência de acordo com Baruch de Espinosa. Segundo Marilena Chauí (1995), por essência, o corpo espinosiano é constituído por relações internas e externas com outros corpos e por afecções, ou seja, pela capacidade de afetar outros corpos e de ser afetado por eles sem se destruir, o corpo se regenera com eles, assim como lhes dá uma maior capacidade vital.

Essa atividade do corpo de reagir aos afetos que se mobilizam entre demais corpos é uma característica constituinte de nosso conatus. *Conatus*, para Espinosa (1988), é o movimento espontâneo intrínseco a todo indivíduo e de sua potência vinda da substância da vida; uma pulsação, uma pulsão originária de vida e de expansão, que leva todo indivíduo a buscar expandir sua potência.

Desse modo, queremos dizer que o corpo-todo que discorremos e observamos nas performances de Rafael Falk refere-se, primeiramente, à

possibilidade do corpo do artista de transbordar afetos¹⁰ através da relação com outros corpos durante a performance e, assim, afetar simultaneamente estes corpos, das mais diversas formas e, ainda, à possibilidade de também ser afetado por eles de inúmeras maneiras simultâneas. O corpo de Rafael parece se compor deste modo em performance, pois este se apresenta e se define tanto por seus agenciamentos internos de equilibração singulares quanto pelas relações de composição que mantém com os demais corpos, sendo por eles alimentado, revitalizado e vice-versa, constituído um corpo maior, compartilhado entre os corpos e conectado ao espaço da performance, o qual consideramos como corpo-todo da obra.

Em seu livro *Ética*, Espinoza (1988) afirma que o corpo precisa de uma alimentação variada e de exercícios diversos para estar plenamente apto a cumprir tudo o que concerne à sua natureza. Ele não deve se restringir apenas à repetição das mesmas atividades, haja vista que, neste caso, o desenvolvimento de suas aptidões seria desigual, conduziria à hipertrofia de algumas de suas partes em detrimento do todo, o que se faria acompanhar de uma atrofia mental em função da exposição excessiva a ideias fixas ou afetos renitentes (JAQUET, 2004, p. 20). Nestes termos, a igualdade entre a potência de agir do corpo e a potência de pensar da mente manifesta, antes de tudo, uma igualdade de aptidões para exprimir toda a diversidade contida na natureza de cada indivíduo.

Neste caso, podemos traçar conexões com o corpo do artista Rafael Falk, diante da sua força maior ou menor para afetar outros corpos e ser afetado por eles durante a performance. A variação da intensidade do afeto e da potência de afetar e se deixar afetar no/do corpo mostra-se nas performances “Corpo Tela” e “(Cor)po in Fita”, pelo modo como o público se relaciona e participa, modificando a materialidade sobre/no corpo, afetando diretamente o corpo e obra do artista. Para exemplificarmos isso, iremos apresentar séries de imagens de performances de Rafael em sua relação com o público, tentando mostrar de algum modo como o

¹⁰ Utilizamos a consideração “transbordar afetos” para salientar que quando o corpo do artista Rafael Falk, coloca-se em performance e se disponibiliza outro, uma relação parece se desencadear entre estes corpos, conectando-os por energias e encontros, onde acreditamos que os afetos são elementos de constituição desta relação. Entendemos como afeto, as energias que englobam ao mesmo tempo um estado/sensação do corpo e a ideia desse estado/sensação, conforme nos revela Espinosa (2009), quando define os afetos como aquelas “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 2009, p. 98).

corpo do artista se constrói e transborda entre os demais corpos presentes na ação performática, criando um só corpo (corpo-todo), e também construindo um acontecimento, que problematizaremos a seguir.

Figura 24 – Série de Imagens da Performance “(Cor)po in fita”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Fotografia Adriéli Muller. Edição a autora.

Figura 25 – Série de Imagens da Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Fotografia Adriéli Muller. Edição a autora.

Levando em consideração o exposto nas imagens acima, usaremos, neste momento, o exemplo da relação entre a abelha e a orquídea, que Deleuze (1996) gosta de tomar para descrever o que pode ser um encontro aberto entre corpos, auxiliando-nos na problematização de corpo-todo e, também, de acontecimento, já que acreditamos que este corpo-todo se produz por sucessivos processos de transformações durante a performance, o que pode caracterizar a efetuação do acontecimento. O encontro entre a abelha e a orquídea assemelha-se a um agenciamento de corpos, criando uma máquina única, através de uma dupla captura, do bicho pela flor e da flor pelo bicho.

Não tira-se mais uma estrutura comum de elementos quaisquer, espalha-se um evento, contra-efetua-se um acontecimento que corta diferentes corpos e efetua-se em diversas estruturas” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 82).

Sendo assim, a vivência do acontecimento proporciona aos corpos envolvidos na performance a possibilidade de manterem-se em posição de abertura, criando *devires*¹¹, e lança multiplicidades que não podem ser presas em regras científicas, mas na potência da união de saberes. Pensar na condição de abertura e encontro entre os corpos na performance envolve a percepção sensível, como se fosse um processo de registro e captura de gestos e movimentos. Entendendo a captura não como síntese, mas como invenção de “outra coisa”, onde estão conectados corpos, ideias e energias habitualmente soltas.

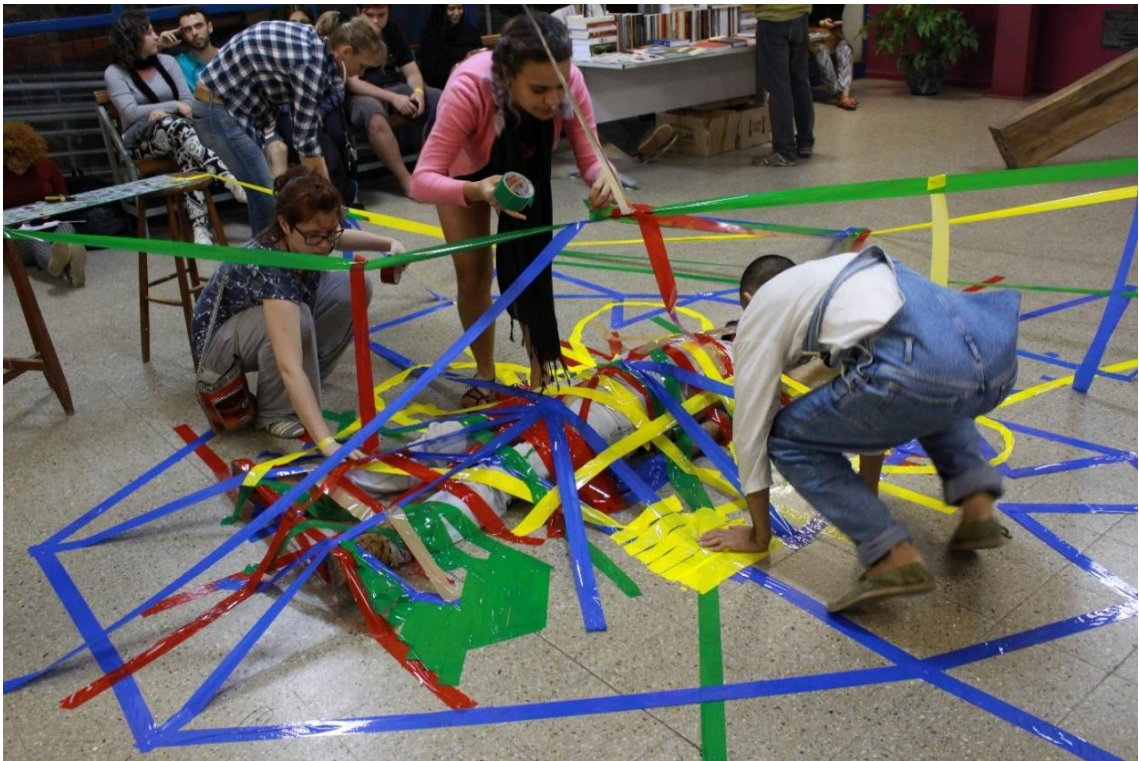
Nesse contexto, se o corpo do artista na performance não trabalha com a referencialidade de uma poética clássica (baseada em algum material externo ao artista), se o seu discurso não se separa da ação que performa, mas sim desencadeia processos de abertura, então, estamos diante de um corpo que nos convida, sobretudo, a pensar o “ato” de performar com mais atenção – “ato” tomado aqui como um acontecimento que vai além da vontade soberana do artista, ainda que seja inseparável deste e desencadeado por ele.

No pensamento de Mikhail Bakhtin (1895-1975), o “ato” emerge justamente como unidade conceitual para entendermos não só o sujeito, mas também o próprio

¹¹ Para Deleuze e Guattari, o conceito de *Devir* significa nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. Os *devires* não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE; GUATTARI, 1990).

mundo. Para Bakhtin (2010), sujeito e mundo são fenômenos sempre inacabados que se articulam e se atualizam continuamente em atos de existência. Em face do exposto, entende-se que, na exploração estética das potencialidades do corpo em performance, o artista pode explorar o seu corpo, o corpo do outro e o movimento de abertura entre os afetos lançados por estes corpos, que os transformam e constroem um corpo-todo/corpo-único, como podemos observar nas imagens a seguir (Figura 26 e 27).

Figura 26 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Figura 27 – Frame de vídeo da Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Rebeca Stumm.

Essa posição de abertura ativa do corpo de Rafael Falk ao corpo do outro parece ser fundamental tanto quanto a sua poética. Denota-se acerca de uma abertura ativa, pois, busca-se atrair a atenção para a negociação de poder que se instala no encontro do artista com o corpo do público: o corpo está aberto, inicia um diálogo, a abertura propicia e interpela efeitos no artista e no público construindo reciprocidade entre ambos e, assim, produzindo um acontecimento. Nas performances de Rafael tratadas nesta pesquisa, podemos perceber que o

acontecimento se efetua quando os corpos (artista e público) se envolvem e se relacionam, de modo que as ações do público produzem transformações no corpo e na proposta de Rafael, assim como o próprio público parece se transformar, continuando a participar da performance, ou mesmo, realizando alguma ação e retirando-se do espaço para, depois, retornar a fim de conferir se o artista ainda permanece em performance. A respeito do espaço da performance, também destacamos que este se transforma, pois a presença do corpo do artista no ambiente, geralmente, faz com que o público utilize os objetos/materiais (tintas/ fitas) sobre o corpo do artista em relação com esse espaço. A performance se transforma e produz novas possibilidades neste espaço, através de ações não previstas/inesperadas do público, como podemos observar nas Figuras abaixo.

Figura 28 – Momento inicial - Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Figura 29 – Performance “(Cor)po in Fita”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Figura 30 – Momento Inicial da Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Figura 31 – Performance “Corpo Tela”. Rafael Falk (2015).



Fonte: Adriéli Muller.

Para Deleuze (2000), em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas,

ou em um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das

limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré- individual, neutro, nem geral nem particular (DELEUZE, 2000, p. 177-178).

Desse modo, o acontecimento pode ser entendido no ato performativo de Rafael (Figuras 28, 29, 30 e 31) pela dimensão singular, inatributável ou imprevisível da potência do corpo do artista, implicando uma outra lógica de sentido em que as discordâncias levam a uma transformação. O acontecimento é sempre distanciamento de si, ato de diferenciação, e não identificação que se repete sem diferença. Referido ao encontro com a alteridade, no qual algo de si é perdido, o acontecimento pode ser entendido como um corte, ruptura com aquilo que paralisa e enclausura o sujeito em uma dada posição (DELEUZE, 2000).

Nesse movimento de cartografar o corpo do artista em performance e assim produzir conexões e fluxos que nos levam à visão de um acontecimento performático o qual produz em seu tempo e espaço um corpo-todo, podemos enfatizar Deleuze e Guattari (1990, p. 34) quando estes nos chamam para o entendimento do processo de “fazer rizoma”. Neste fazer

existem linhas que não podem ser resumidas em trajetórias de um ponto e que fogem da estrutura; linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória (...). Evoluções não paralelas, que não procedem por diferenciações, mas que pulam de uma linha para outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas, mesmo se retomam em outro lugar, pulando por cima dos cortes significantes (...) é tudo isso o rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1990, p. 34).

Diante desse contexto, podemos enfatizar que o acontecimento performático parece se construir nesse movimento de “fazer rizoma”, à medida que cada ato produzido na performance entre artista e público gera sucessivas transformações, e este processo de gerar transformações mantém o acontecimento sempre em aberto, sempre em devir, sempre em construção e transformação. Mas, em vista disso, podemos nos questionar quais são as condições de um acontecimento? Deleuze se questionou sobre quais seriam estas condições em 1991 em seu livro “A dobra: Leibniz e o Barroco”, e respondeu que o acontecimento se produz em um caos, em uma multiplicidade que envolve corpos, espaço e tempo.

Segundo Deleuze (1991), os componentes ou condições do acontecimento se apresentariam em três modos: 1) O acontecimento proporciona extensão, onde um elemento estende-se sobre os seguintes elementos que se produzem, construindo

uma conexão de elementos que forma uma série extensiva infinita, onde não há último termo e limites; 2) As séries extensivas infinitas possuem propriedades intrínsecas (por exemplo: intensidade, altura, valor, etc.) que entram espontaneamente em novas séries infinitas, onde convergem produzindo limites, e nessa convergência entre limites há a constituição de agencimentos de elementos; 3) No acontecimento também acontece a Preensão: um elemento se produz através de outro elemento, que por sua vez (a)preende e segura esse elemento. A preensão demonstra a unidade individual de cada elemento. No acontecimento cada elemento é criação, transforma-se à formação do novo e ocorre no entretempo de invenção e produção dos elementos.

Através destas condições do acontecimento, podemos considerar que as performances de Rafael Falk parecem se desencadear nestas características do acontecimento, pois elas se produzem no movimento de encontro entre corpos (elementos) que se afetam e se transformam no entretempo e no espaço da ação performática. As performances deste artista parecem expressar as ações dos corpos e do envolvimento corporal, mas também demonstram o acontecimento performático como lugar de imanência de afetos e efeitos que mobilizam artista e público, transformando/construindo a obra.

As performances de Rafael são presenciais e, por isso, como no acontecimento, precisam ser apresentadas e desenvolvidas no tempo que acontece (aqui e agora). Diante disso, percebemos que o desenvolvimento do performer, de maneira geral em performance, parece ser constituído pelos componentes do acontecimento, que se apresentam por singularidades comunicantes efetivamente liberadas pela potência dos afetos e das intensidades entre os corpos (artista e público).

Assim, considerando-se estas reflexões, enfatiza-se que no acontecimento performático parece haver o desencadeamento de fluxos existenciais, onde um certo acoplamento entre o corpo do artista e o corpo do público pode se tornar evidente, sobretudo, em performances das quais valorizam a potência desencadeada pelo forte enlace corporal que, por sua vez, se dá através da participação ativa e direta do público, como percebemos nas imagens das ações de Rafael (Figuras 17, 18 e 19). Em muitos momentos das performances de Rafael, essa junção dos corpos e de seus respectivos territórios gera, também, um colapso, já que ambos se colocam em estruturas sem hierarquias, construídas de formas rizomáticas, as quais se dispõem

como uma linha horizontal e igualitária, que redimensiona no mesmo grau de importância, tanto o artista quanto o seu público, movimentando os processos sucessivos de transformações que ocorrem desse encontro.

Percebe-se que as performances de Rafael parecem ser penetráveis, transformadoras de espaços e singularidades. O ambiente de suas performances transformam-se perante as ações construídas entre os corpos que ali se envolvem. Todavia, o que se percebe é que as performances de Rafael Falk ocorrem através do poder de transmissão sensível da presença do corpo e de sua potência em afetar e transformar os corpos envolvidos em tais performances.

Assim, o corpo do artista sugere envolver este espaço ao mesmo tempo que um novo corpo se constrói, fazendo-nos perceber o todo como um corpo único. É esse corpo que se constrói no acontecimento performático de Rafael e produz um corpo único, que chamamos aqui de o Corpo-todo da obra, o corpo da performance. Neste corpo-todo não vimos separação entre corpo de artista e público, pois devido à ligação/relação/conexão que se desencadeia entre os dois e, na relação com o espaço e os materiais utilizados na performance, temos uma vivência que nos apresenta um corpo que foi/é construído por vários elementos e processos de composição realizados pelo público.

Jacques Lacan (2001) nos diz que é no encontro com o Outro efetivo, ou seja, um outro terreno de atos, que nos dimensionamos a refazer de forma vívida a torção do sujeito em seu jogo com o objeto. Propor objetos que estão entre o sujeito e o Outro e fazê-los transformarem-se. Talvez somente a arte possa relançar a psicanálise, em ato, à torção, tão efêmera quanto explosiva, do efeito de sujeito. Desse forma, podemos vislumbrar que corpo-todo da obra conduz a outras possibilidades de criação e experiências corporais, pois, através da potência dos afetos desencadeada por entre os corpos, o artista pode (re)criar seu corpo, unindo-se ao corpo do Outro (público), e este Outro também (re)constrói diferentes visualidades para seu corpo.

No encontro com o outro em performance, o artista parece perceber que o mero reconhecimento passivo do instante já é potente para que o mesmo seja provocado pela massa de materiais que o tangencia. Trata-se de uma qualidade de encontro entre olhares que Didi-Huberman (1998), nos enfatiza como um olhar que se lança para o tempo presente, evidenciado no espaço, no arranjo das coisas visíveis e invisíveis. Um olhar que mais recua do que avança sobre as coisas e que

acaba por testemunhar o tal “vazio que nos olha” e que “em certo sentido, nos constitui”, pois primeiramente nos remete a nós mesmos e depois no encaminha ao olhar do outro, possibilitando-nos processos de transformações. É nesse movimento de encontro de olhares e vivências na performance que percebemos a constituição da proposição de Corpo-todo da obra.

A presença do corpo do artista em performance guarda a problemática do sentido do limite humano, uma vez que o corpo é percebido enquanto potência e força, como morada de uma vida, como enunciado de sobrevivência, como o lugar onde a vida acontece. O corpo-todo da obra que nos referimos neste estudo, constrói-se em performance e parece ser movimentado por um envolvimento de afetos potenciais imanados pelo agenciamento e conexão entre os corpos; afetos estes que se produzem no processo do acontecimento e transbordam entre os corpos envolvidos.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar o final do percurso desta pesquisa, é importante compreender que este caminho ainda segue, uma vez que acreditamos que nada aqui é resultado e sim processo, o que só se faz possível em permanente movimento. Este andar ainda continua, pois escrever e se deixar ser escrito, remete-nos a um corpo intensivo, percorrido por uma onda que traça níveis que não qualificam a sensação que o percorre, não determinando dados representativos. Realizado este percurso de escrita, o caminho ainda segue, haja vista que esta pesquisa buscou/busca ativamente deixar-se agir pelas forças do fora, pois ela está colocada no âmbito do movimento dos territórios de criação.

Todavia, torna-se importante salientar algumas marcas deixadas e produzidas ao longo desse percurso. Sendo assim, destacamos que a possibilidade de escrever sobre o sentido do limite do corpo do artista em performance, através das vivências com o artista Rafael Falk, nos proporcionou entender até o momento que este corpo primeiramente se relaciona com o conceito deleuziano de *corpo sem órgão*, mostrando-nos, assim, a sua vitalidade e capacidade de manter-se em posição de abertura, aspectos que consideramos relevantes para a construção do processo performático.

Quando abordamos então o sentido do limite do corpo em performance, queremos nos referir à possibilidade deste corpo se transformar e transgredir, criando novas perspectivas de ações poéticas. A transgressão que salientamos parece ocorrer com o corpo do artista Rafael Falk, à medida que este vai além do que se espera que fosse capaz de suportar, e desse modo, a transgressão pode ser entendida com criadora, já que possibilita um encontro singular do artista com seu próprio corpo, imulsionando-o para a construção de novas performances.

Nesse contexto, entendemos também que durante as performances de Rafael Falk, seu corpo se relaciona com o espaço, o tempo e se conecta com os corpos presentes na ação, o corpo do público. Nessa relação, observamos que os afetos que permeiam a potência e vitalidade dos corpos parecem se encontrar e – simultaneamente – se afetarem, possibilitando ao público o comando de decisões acerca das ações da performance. Nesse encontro entre artista e público, podemos ressaltar que observamos nas performances de Rafael, que o seu corpo entregue à ação do outro conduz ao inesperado, pois é o público quem irá tomar decisões e

realizar ações para o início, desenvolvimento e término da performance. Diante disso, pareceu-nos que Rafael se alimenta desse encontro com estes corpos para seguir em performance, ir além do que até ele mesmo esperava e planejava.

Através do que percebemos como um processo de transbordamento de afetos e energias entre os corpos envolvidos na ação performática (artista/público), parece-nos possível ressaltar que, em face deste encontro, existe a construção de um outro corpo, o qual nos faz perceber a performance em si como um corpo só, um corpo único e que, neste estudo, chamamos de Corpo-todo. A composição deste Corpo-todo se produz conforme discorreremos, no encontro entre os corpos, no espaço e no tempo da performance, porém, temos que considerar que para esta constituição se instaurar, percebemos os processos de transformações que se desencadeiam nesta relação, os quais realmente fazem a performance acontecer no “aqui e agora”, o que entendemos com o acontecimento performático.

Segundo Deleuze e Guattari (1990), o acontecimento se orienta para o mundo empírico, o mundo dos estados de coisas atualizadas, com propriedades de coisas constituídas. Dessa maneira, no acontecimento performático de Rafael Falk, cada momento, instante, segundos, minutos e/ horas da performance estão em transformação, o que apresenta uma determinada relação com sua efetuação espaço-temporal. O acontecimento não é da ordem do tempo classificável, o tempo cujos instantes se sucedem, mas da ordem do devir, o qual pertence ao tempo da imanência, dos entre-tempos que se sobrepõem ao inesperado.

Diante destas considerações, entendemos que as performances de Rafael Falk, geralmente ganham/tomam grandes dimensões, quando seu corpo se entrega ao inesperado, ao que o público pode produzir ante suas ações, movimentos que nos apresentam a efetuação do acontecimento. Assim, acreditamos que a performance escapa de conceitos sistematizadores das restantes modalidades artísticas das Artes Visuais, pois sua poética sugere (re)inventar um novo espaço e tempo, onde o ato de construção (*poièsis*), objeto artístico (*práxis*) e o outro (*público*) se encontram e produzem um corpo-todo presente, potente e disseminador de relações.

Ao compreendermos o inesperado como uma das grandes características no desenvolvimento das performances de Rafael, entendemos que suas ações são provocadoras de transformações estéticas, as quais modificam as visões já esperadas sobre o corpo e sua significação social, o que nos faz ressaltar o quanto

suas performances apresentam os paradigmas do tempo contemporâneo. As performances deste artista apresentam uma forma de arte que força novas possibilidades de sentido no instante do momento de exibição (o inesperado) tanto a Rafael que a prática enquanto poética de ação; como ao público, que tantas vezes são co-autores desse espaço de sentido ao comunicar e potencializar o encontro do corpo-a-corpo do acontecimento performático.

Por fim, gostaríamos de registrar aqui o quanto este estudo foi importante e significativo à construção teórico-crítica e à *práxis* da pesquisadora, uma vez que a mesma vem da área da Psicologia e aventurou-se de algum modo ao desconhecido, (des)construindo alguns paradigmas que trazia consigo oriundos de sua formação. Paradigmas estes que se referem à posição tradicional de um psicólogo clínico com seu paciente, que olha/analisa e precisa intervir. Dessa maneira, foi necessário – enquanto pesquisadora – construir uma postura presente/ausente daquilo que buscamos escrever, como o sujeito estrangeiro de Walter Benjamin (1994), que busca traduzir a língua do outro, mas que não interfere nessa tradução, apenas a realiza para sua vivência/experiência e para possíveis enunciações sobre o desconhecido.

Abrir horizontes e transitar entre falas, gestos, afetos, ações, teorias e agenciamentos, foram apenas algumas das vivências experienciadas pela pesquisadora no percurso de composição desta pesquisa. Para concluir este percurso, e construir outros, também salientamos que este estudo ainda tem potencialidades para sua continuidade, haja vista que consideramos que esta pesquisa ainda mantém-se aberta e inúmeras problematizações também podem ser compostas, produzidas e/ou (des)construídas.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio C. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1995.
- ARGULLOL, Rafael. O Objeto Artístico. In: **História Geral da Arte**. Espanha, Ediciones del Prado, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BANDEIRA, Jorge. **Nudez e Performance em Regina José Galindo (Parte 1)**. Manaus: 2009.
- BELTING, Hans. **O fim da história da Arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Espinosa: uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Editora Moderna, 1995.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon. Logique de la Sensation**. Paris: Éditions de la Différence, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Leibniz e o Barroco**. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris: Minuit, 1968.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Paris: Ed. de Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Imago, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Paris: Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Portugal: Relógio D'Água Editores 2000.

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

ESPINOZA, Benedictus de Baruch. **Ética**. Editora: Bilingue. Tradução: Bernard Pautrat. Paris: Seuil, 1988.

FABIÃO, Eleonora. Qual é o desempenho? In: **Desempenho Estudos temas e métodos** (2000). Texto acessado no site <https://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/Fabiao.htm>, no dia 05 de novembro de 2016, as 17hs21min.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**. Obras completas, ESB, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Tradução de Maria Cristina Meneses. Lisboa, 1980.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOLDBERG, Roselee. **Performance art: desde el futurismo hasta el presente**. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

JAQUET, Chantal. **L'unité du corps et de l'esprit: affect, actions et passions chez Spinoza**. Paris: PUF, 2004.

LACAN, Jacques. Seminario 15. **El ato psicoanalítico**. Paris: Seuil, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação: performance**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Editora da UFRGS: 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

APÊNDICE A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ (RAFAEL FALK).

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ Pessoa maior de 18 anos

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação pesquisa de mestrado da Universidade Federal de Santa Maria, a seguir discriminado:

Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART/UFSM).

Título da Pesquisa: "Performance: corpo, limite e acontecimento".
Pesquisadora: Ana Paula Parise Malavolta
Orientadora: Rebeca Lenize Stumm

As imagens e a voz poderão ser exibidas: nos relatórios parcial e final da referida pesquisa, na apresentação audiovisual da mesma, em publicações e divulgações acadêmicas, em festivais e premiações nacionais e internacionais, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na Internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

A pesquisadora fica autorizada a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem e voz ou qualquer outro.

Santa Maria, 13 de fevereiro de 2017.



Assinatura

Nome: Rafael Lessor de Silva

RG: 6103958184 CPF: 024.648.130-79

Telefone1: (55) 81462975

Telefone2: (51) 9983.0058

Endereço: Avenida Barão N° 1000 Bloco 44 AP 4422

APÊNDICE B – PORTFÓLIO RAFAEL FALK (PERFORMANCE CORPO TELA E (COR)PO IN FITA)

EXCERTOS DO PORTFÓLIO PERFORMANCES CORPO TELA E (COR)PO IN FITA

2014

“CORPO-TELA”

Através de um viés crítico, passei a estruturar a performance “Corpo-Tela”. Queria mostrar que uma obra de arte não precisa necessariamente estar em uma moldura, ou suspensa na parede para ser considerada ou reconhecida como tal. Uma obra de arte vai muito além da simples sobreposição de tinta, indiferente do modo que são distribuídas, ou nuances utilizadas. Uma obra liberta de um tema, envolta em um mix de histórias e sentimentos depositadas sobre o suporte. Buscando também retirar as pessoas do seu comodismo dogmático, para que assim pudessem por um breve momento esquecer o relógio que bate descompassado, apontando os compromissos a serem feitos no decorrer do dia, ditando o tempo e momento das coisas, acabando por tornar tudo lento ou rápido demais. Através dessa proposta tive o intuito de que percebessem o quão livres as pessoas são para expressarem-se, dando vida, cor e voz a sentimentos até então guardados ou reprimidos - questionamentos até então sufocados pelo barulho ditado por um relógio chamado sociedade.

Por isso coloquei-me como suporte, como corpo-tela em frente a um fundo de tecido e sobre um púlpito coberto com um tecido que se estenderia da parede ao chão. Me dispus ali de frente ao olhar de quem não me reconhecia, não tendo medo nem pudor de mostrar minhas fragilidades perante as exigências pregadas e impostas pela sociedade. Embasado sempre sobre o cerne principal de possibilitar ao público a interação com o corpo do performer, procurando instigar as pessoas a se expressarem, independentemente do modo, ali me mantive.

Fundido em um mesmo suporte, a tela tradicional e o corpo, o trabalho partiu de conceitos da pintura para propor a pintura participativa, coletiva. Envolto em um silencioso diálogo entre tela e artista, criou o espelhamento e a continuidade que reflete os anseios de seus criadores, sejam eles dores, angústias, medos,

indecisões, sonhos, alegrias, histórias, momentos. Tudo passava a ser exalado pelos poros – pele e trama do tecido. O resultado desse diálogo foram obras nem sempre compreensíveis, mas que mesmo assim mantiveram suas potencialidades.



Título: Corpo-Tela / Ano: RuídoGestos, 2014 / Por: Adriele Muller



Título: Corpo-Tela / Ano: RuídoGestos, 2014 / Por: Adriele Muller



Título: Corpo-Tela / Ano: RuídoGestos, 2014 / Por: Adriele Muller

2015 COR(PO) IN FITA

Nunca havia performado deitado, mas se engana, quem pensava que eu estava confortável, se bem que a palavra conforto e performance nunca foram aliadas em meu performar, acredito que isso é o diferencial, o fato de me abrir às possibilidades que não estavam nos planos e no que fora idealizado. Diria que isso é o tão falado “ir além” o tal permitir-se. Acredito muito que entre o meu performar e o meu corpo ofertado como suporte sempre haverá algo além ao qual eu não pensei, e não denomino isso como desorganização, falta de tempo ou qualquer outra coisa. Muito pelo contrário, é aquele frio chato que me faz pensar o porquê de não ter realizado tal performance no verão, ao mesmo instante que vem em meu pensar, que se a mesma fosse realizada em um outro momento não obteria o resultado satisfatório que tive naquele instante, naquele momento. É aquele frio chato que me faz permanecer, possibilita-me enxergar até onde consigo ir.

Na performance “Cor(po) in fita” não foi o frio que me surpreendera, que me motivou a permanecer, mas sim os problemas na coluna provindos de uma escoliose e lordose que possibilitou manter junto ao chão apenas dois pontos da coluna, sendo estes os músculos próximos às escápulas e aos ossos do quadril. Esses e demais fatores que vão surgindo no decorrer da performance vão se dissolvendo a cada interação do público indo de encontro ao meu modo de performar, de permitir-me.

O nome “Cor(po) in fita” atribuído a esta performance surgiu a partir dos elementos utilizados para compor a performance usando a cor, presente nas fitas adesivas que norteariam o desenvolvimento da performance e o corpo, aquele que desde o início é disponibilizado como suporte. A cor nesse momento não apareceu em sua plena nudez de tons, texturas e camadas e sim inserida, dissolvida, fundida ao plástico, que compôs 250 metros de fita adesiva.



Título: Cor(po) in Fita / Ano: ENEART, 2015 / Por: Adriele Muller



Título: Cor(po) in Fita / Ano: ENEART, 2015 / Por: Adriele Muller



Título: Cor(po) in Fita / Ano: ENEART, 2015 / Por: Adriele Muller

Assim como a performance insere-se em diferentes contextos, por mais repetitiva que seja, sempre irá gerar resultados distintos, e isso atribui-se às diferentes pessoas, situações, lugares e momentos.



Título: Corpo-Tela II / Ano: ANPAP, 2015 / Por: Keyci Amado

