



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANA CECÍLIA ARAÚJO SOARES DE SOUZA

**O CORPO COMO ZONA DE INVENTIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE
WAGNER ROSSI CAMPOS**

FORTALEZA

2015

ANA CECÍLIA ARAÚJO SOARES DE SOUZA

O CORPO COMO ZONA DE INVENTIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE
WAGNER ROSSI CAMPOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Galciani Neves.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S713c Souza, Ana Cecília Araújo Soares de.
O corpo como zona de inventividade no processo de criação de Wagner Rossi Campos / Ana Cecília Araújo Soares de Souza. – 2015.
182 f., il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.
Orientação: Profa. Dra. Galciani Maria Neves de Araújo.
1. Campos, Wagner Rossi, 1966 – Crítica e interpretação. 2. Corpo como suporte da arte. 3. Desempenho (Arte). 4. Criação na arte. I. Título.

CDD 709.040752

ANA CECÍLIA ARAÚJO SOARES DE SOUZA

O CORPO COMO ZONA DE INVENTIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE
WAGNER ROSSI CAMPOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em 27/03/2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Galciani Neves (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP)

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Mamã e Júnior Pimenta.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo incentivo de sempre.

Ao Júnior Pimenta, pelo amor, pelo estímulo e por me apresentar ao mundo das artes visuais.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pelo investimento nessa pesquisa.

À Jacqueline Medeiros, à Geísa Mattos e ao Carlos Eduardo Bitu Cassundé, pelas dicas fundamentais, ainda, na elaboração do pré-projeto para a seleção do Mestrado.

Às minhas companheiras de “redação” Cristina Pioner, Giovanna Sampaio, Germana Cabral, Grace Sampaio e Jéssica Petrucci, pela força e pela torcida animada a cada etapa vencida ao longo do processo de seleção para a entrada no Mestrado.

À Wilma Farias, pela amizade, pelas boas gargalhadas e por toda ajuda nas reflexões dessa pesquisa.

Às professoras Deisimer Gorczewski, Thereza Rocha, Ada Kroef e Gisele Gallicchio, pelo carinho, pela generosidade e pelo aprendizado.

Ao Jean dos Anjos, por me mostrar um pouco dos universos do candomblé e da umbanda.

Ao Wagner Rossi Campos, sem o qual essa dissertação não existiria.

À Galciani Neves, pelo valioso acompanhamento, pelo estímulo e por acreditar em mim.

RESUMO

A presente pesquisa aborda o processo de criação do *performer* Wagner Rossi Campos a partir do atravessamento de suas referências simbólicas e estéticas, modos, diretrizes e nuances de trabalho. Na busca de se aventurar por outros universos sensoriais, transformando seu próprio corpo em um canal aberto para suas experimentações poéticas, Campos promove hibridações da linguagem performática com outras práticas de naturezas distintas, das quais destacamos o seu envolvimento com os protótipos ritualísticos. A Crítica de Processo proposta por Cecília Almeida Salles, com fundamentação teórica na Semiótica de Charles Sanders Peirce, nos serviu como estratégia para o desenvolvimento de uma reflexão fluída e sensível aninhada em um movimento contínuo, não-linear, inferencial, que não limitasse a riqueza de possibilidades trazidas pelo percurso criativo deste artista. A metodologia também consistiu na sistematização bibliográfica e na realização de entrevistas com Wagner, servindo-nos, inclusive, como uma das principais fontes de informação para o entendimento mais profundo de seus procedimentos de trabalho, o que nos proporcionou, ainda, detectar questões significativas, como: a ideia da performance como campo de energia; o corpo como acontecimento; a exposição dos documentos processuais; as matérias-primas utilizadas; o diálogo do artista com o público participante de uma ação; a elaboração de uma escrita performática; a preferência do termo ação no lugar de performance; o sincretismo religioso e a crítica à cultura colonizada na América-Latina. Com isso, acreditamos que o diálogo arte e ritual efetuado pelo *performer* contribuiu na construção de uma performance ritualística que, por sua vez, nos revela algo novo: o corpo do artista como uma espécie de zona de inventividade, a partir da qual o artista amplia sua subjetividade e, assim, rompe com hábitos corporais, temporais, cognitivos e afetivos.

Palavras-chave: Corpo. Ritual. Performance. Processo de Criação.

RESUMEN

Este estudio aborda el proceso de creación del artista Wagner Rossi Campos desde el cruce sus referencias simbólicas y estéticas, los modos, las directrices y los matices de trabajo. En la búsqueda de incursionar en otros universos sensoriales, transformando su cuerpo en un canal abierto para sus experimentos poéticos, Campos promueve la hibridación del lenguaje performativo con otras prácticas de diferentes naturalezas, de los cuales podemos destacar su relación con en los prototipos ritualistas. La Crítica del Proceso propuesto por Cecilia Almeida Salles, con base teórica en la Semiótica de Charles Sanders Peirce, nos sirvió como una estrategia para el desarrollo de una reflexión fluido y sensible instalada en un movimiento continuo, no-lineal, inferencial, que no limita la riqueza de las posibilidades presentadas por el trayecto creativo de este artista. La metodología también implicó en la sistematización bibliográfica y en la realización de entrevistas con Wagner, que nos sirvió, incluso, como una de las principales fuentes de información para la comprensión más profunda de sus procedimientos de trabajo, el que nos ofreció también detectar problemas significativos, cómo: la idea de la performance como campo de energía; el cuerpo como un acontecimiento; la exposición de los archivos; las materias-primas utilizadas; diálogo del artista con el público participante de una acción; el desarrollo de un escrito performativo; la preferencia de la palabra acción por performance; el sincretismo religioso y la crítica de la cultura colonizada en América Latina. Por lo tanto, creemos que el diálogo arte y ritual realizado por el artista contribuye en la construcción de una performance ritualista que nos revela algo nuevo: el cuerpo del artista como una especie de zona de invención, en el que es posible ampliar su subjetividad y, por tanto, rompe con hábitos corporales, temporales, cognitivos y afectivos.

Palabras-clave: Cuerpo. Ritual. Performance. Proceso de Creación.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sabyne Cavalcanti e Wagner Rossi Campos durante a performance “Ponto caos: curadoria Sabyne” (2012), no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza (CE). Fotos de Fernando Ancil.....	70
Figura 2 – Wagner na realização de “Manas” (2003), na Casa Conde em Belo Horizonte (MG). Fotos de crédito do artista.....	74
Figura 3 – Série “Ponto de equilíbrio” (2007). Fotos crédito do artista.....	80
Figura 4 – Série “Gestos Mecânicos XXIII” (2007/ 2008). Belo Horizonte (MG). Fotos crédito do artista.....	82
Figura 5 – “Improvável presença” (2007). Belo Horizonte (MG). Fotos crédito do artista.....	82
Figura 6 – “Quero que cusпам leite em mim” (2009). Wagner ao meio dos artistas Marco Antônio e Dani de Moura. Belo Horizonte (MG). Fotos frames do vídeo, crédito do artista.....	84
Figura 7 – Nathalie Mba Bikoro e Wagner Rossi Campos durante a performance “Nonidentity” (2011), no SESC Palladium em Belo Horizonte (MG). Foto de Fernando Ancil.....	86
Figura 8 – “Soy um hombre casi negro” (2012), na Bienal Internacional de Performances DEFORMES em Santiago (Chile). Wagner entre os artistas Gustavo Solar e Aníbal Sandoval. Fotos créditos do artista.....	89
Figura 9 – “Soy um hombre casi blanco” (2012), na Bienal Internacional de Performances DEFORMES em Valdivia (Chile). Fotos Gabi Alonso.....	89
Figura 10 – “Preto e branco na vertical” (2014), performance realizada no prédio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em Belo Horizonte (MG). Fotos Gonçalo Tejada.....	92
Figura 11 – “Trilogia Apokatastasis: Flexibilidade” (2010), performance ocorrida no evento “Sala de espera para lugar nenhum”, no Palácio das Artes/ Galeria Genesco Murta, em Belo Horizonte (MG). Fotos Pablo Simões.....	94
Figura 12 – “Meditación en Chillán” (2013), performance realizada para o “BA C2 Encuentro Preliminar Performance / Internacional”, em Chillán (Chile). Fotos Gonçalo Tejada.....	96
Figura 13 – “Entre dois” (2012), performance realizada no Centro de Quito (Equador). Fotos Patrício Estevez.....	99

Figura 14 – “Entre dois” (2012), acima, momento da coroação. Abaixo, algumas das prostitutas já coroadas. Fotos Patrício Estevez.....	100
Figura 15 – “Memórias quase esquecidas” (2013), apresentada no Memorial Minas Gerais Vale, em Belo Horizonte (MG). Fotos Fernando Costa.....	102
Figura 16 – Desenho feito por Wagner que estava na projeção da performance15 “Memórias quase esquecidas” (2013). Foto acervo pessoal do artista.....	103
Figura 17 – Texto projetado em “Memórias quase esquecidas” (2013). Foto acervo pessoal do artista.....	104
Figura 18 – Desenhos feitos por Wagner que estava na projeção da performance “Memórias quase esquecidas” (2013). Fotos acervo pessoal do artista.....	105
Figura 19 – Texto projetado em “Memórias quase esquecidas” (2013). Foto acervo pessoal do artista.....	106
Figura 20 – Folder de divulgação com os nomes dos artistas e pesquisadores participantes do “PERPENDICULAR Bienal”. Foto crédito do artista.....	112
Figura 21 – Algumas das intervenções artísticas feitas para o grupo fechado no facebook. Foto acervo pessoal da pesquisadora.....	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 PERFORMANCE: DESASSOSSEGOS E POSSIBILIDADES PARA FLORECER SEMENTES.....	16
2.1 Ao que é feito de pedaços, seu nome é corpo	18
2.2 Quando o corpo e a arte conversam	25
3 UMA TERRA DE CORPOS COLORIDOS E DE POÉTICAS PULSANTES	50
3.1 Uma rede de conexões com a vida	65
3.2 Um artista em busca de si.....	68
3.3 PERPENDICULAR: um caminho para se pensar e fazer arte em conjunto	107
4 CARTOGRAFIA DE UM PROCESSO: DISCURSOS, PERCEPÇÕES E MODOS DE FAZER PERFORMANCE DE WAGNER ROSSI CAMPOS	115
4.1 Uma existência dividida entre o sagrado e o profano	127
4.2 Reflexões sobre a performance ritualística de Wagner Rossi Campos.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151
ANEXOS A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA (NÃO EDITADA) COM WAGNER ROSSI CAMPOS, REALIZADA ENTRE OS DIAS 19 E 23 DE FEVEREIRO DE 2014, EM SUA CASA EM BELO HORIZONTE (MG)	157

1 INTRODUÇÃO

“O sentido maior repousa na abertura selvagem em querer o que nos ocorre”. (Tânia Mara Galli Fonseca e Patrícia Argôllo Gomes)

Certa vez alguém disse que não somos nós que escolhemos um trabalho, mas ele a nós. Acreditamos ser esse “chamado” um sentimento para além da propriedade do nomeável, é como se de repente fôssemos puxados a adentrar um determinado caminho para retornar dali, como Ulisses em sua Odisseia, mudado e crescido.

Com a presente pesquisa chegamos ao final de uma jornada cujas raízes estão voltadas para julho de 2003, quando, na faculdade de Comunicação Social, nos dedicávamos à análise da tradição das carpideiras em algumas cidades do sertão do Ceará. Momento responsável por nossa iniciação no mundo da pesquisa acadêmica e fundamental para o contato com leituras e autores referentes aos temas do sagrado/profano e das práticas ritualísticas. Ressaltamos também a importância da atuação como jornalista, anos seguintes, o que possibilitou junto, ainda, à convivência com o artista visual Júnior Pimenta, uma imersão na arte contemporânea e, conseqüentemente, na linguagem performática.

Então, quando surgiu o Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará, vimos a oportunidade de estudar um assunto que passou a nos interessar a partir das hibridizações dessas experiências citadas, que são as relações entre performance e ritual. A princípio, o objetivo era estudar esses diálogos considerando alguns trabalhos de três artistas específicos: a mexicana Melissa Garcia com a obra “Intra Melissa (em cinco partes)” (2009), que trata de uma investigação desenvolvida por ela sobre a dor e o autoconhecimento como purificação, a partir de uma série de ações envolvendo seu sangue e sua urina, além de água e terra; a capixaba Rubiane Maia com a performance “A flor da pele. Para la fontaine” (2011), que abrange questões associadas ao corpo, ao ritual, à delicadeza, ao tempo e à fabulação; e o mineiro Wagner Rossi Campos, com a vídeoperformance “Quero que cusпам leite em mim” (2009), produção alusiva a um ritual profano onde se misturam adoração e desejo, purificação e fetichismo.

No entanto, à medida que a pesquisa começava a tomar corpo, resolvemos estudar não apenas uma obra, mas o processo de criação de um dos artistas. Deles optamos por Campos: artista e pesquisador, também, nos moldes da academia, com poética e conduta significativas no cenário da performance na América-Latina, tendo seu trabalho ainda desconhecido pelo

circuito da arte oficial do Brasil. O interesse foi igualmente impulsionado pelo fato de o artista trazer para a discussão temas relacionados ao ritual, à cura, à intensificação de energia, à meditação e à ancestralidade: questões que dialogam com uma linha de pesquisa estudada por nós.

O primeiro contato com Wagner ocorreu em 2012, na época o entrevistávamos para uma matéria do jornal Diário do Nordeste, onde trabalhávamos escrevendo para o caderno de cultura. Ele estava em Fortaleza com o “PERPENDICULAR”: projeto que tem como alguns de seus objetivos ativar redes colaborativas de expressão capazes de ampliar as relações entre artistas, curadores, pesquisadores, estudantes e o público em geral. Nesta edição Campos faria, dentre várias atividades, a performance “Ponto caos: curandoria Sabyne” (2012), ao lado da artista cearense Sabyne Cavalcanti. Esta, inclusive, foi a primeira ação sua que presenciamos. Assim, desde que tivemos contato com o seu trabalho e conforme a pesquisa sobre performance ritualística começava a se tornar mais clara, sentíamos que não poderíamos abdicar daquela proximidade que começava a frutificar tanto com o *performer* quanto com a sua obra.

A relação com Wagner e seu universo artístico vem, portanto, sendo construída muito antes da concepção desta pesquisa. Desde o início com a elaboração do pré-projeto para a seleção do Mestrado, nós já trocávamos informações a partir de conversas paralelas via e-mail e facebook. Contudo, acreditamos ter esse convívio ganhado maior potencialidade após uma entrevista realizada com ele entre os dias 19 e 23 de fevereiro de 2014. Na ocasião viajamos até Belo Horizonte, e, além dessa conversa intensa que travamos, tivemos a oportunidade de ver outra ação do artista: “Preto e branco na vertical” (2014), que integrou a programação da exposição “E o que temos para o almoço?”, organizada pelo Centro de Experimentação e Informação de Arte (Ceia), desenvolvida pelos artistas Marco Paulo Rolla e Marcos Hill.

Naturalmente fomos compondo junto a Wagner um relacionamento de mútua confiança, respeito e doação, o que propiciou um envolvimento maior com o seu processo de criação. Mesmo após essa entrevista continuamos em contato por diferentes dispositivos virtuais, e qualquer dúvida ou informação necessária sobre alguns de seus trabalhos, ele sempre nos atendia com prontidão e alegria. A sua generosidade em compartilhar esses dados foi de suma importância para o rumo tomado por este estudo e para as possíveis reflexões críticas que foram sendo tecidas a partir de então.

O último encontro que tivemos pessoalmente aconteceu em outubro de 2014, em terras paulistas. O artista desenvolvia mais uma edição do “PERPENDICULAR”, no Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo, como parte da programação da 31ª Bienal de Artes de São

Paulo. Além dele, havia mais 52 artistas vindos do Brasil, da Argentina, da Colômbia, do México, do Chile, dos Estados Unidos, da Espanha, das Filipinas, da Austrália e do Paquistão. Essa reunião foi importante porque possibilitou a chance de conhecermos outra face de seu processo, como mediador entre os demais *performers* e a instituição, como produtor, organizador e, claro, como artista participante. Isso implica a convergência de papéis e as vicissitudes desse artista em se reconstruir ao longo de seu percurso criativo.

Assim, devido a natureza dinâmica e complexa do objeto estudado, buscamos abordar o trabalho de Campos por meio de seus procedimentos de criação, numa visão relacional, e, para tal, foi eleita como base metodológica a Crítica Processual, apoiada na Semiótica de Charles Sanders Peirce, proposta por Cecilia Almeida Salles. A intenção foi tentar desenvolver uma reflexão que não engessasse o trabalho de Wagner, e muito menos congelasse sua variedade e profundidade com classificações ou pensamentos estanques. O que se propõe é o entrecruzamento de referências, procedimentos, diretrizes e elementos de criação. A crítica processual conferiu abertura para refletir essas questões de uma maneira fluída, sensível e contaminada com o pensamento do artista e as nossas próprias apreensões enquanto pesquisadores das artes visuais.

Outro aspecto relevante equivale à estruturação desta análise, que conta com três capítulos singulares, além desta introdução. No **capítulo 2**, foram realizadas considerações a respeito das principais transformações nos modos do homem cogitar, perceber e considerar seu corpo para em seguida investigarmos o seu envolvimento na arte performática. A partir disso foi traçado um percurso de reflexões sobre a performance, com a finalidade de compreender suas nuances, com importante arcabouço teórico para a construção, mais a frente, de um pensamento sobre as ações desenvolvidas por Wagner. Para este momento foram fundamentais as reflexões de autores como RoseLee Goldberg, Jorge Glusberg, Eleonora Fabião e Henri-Pierre Jeudy.

No **capítulo 3**, discorreremos a respeito das atuações e das possibilidades que os artistas brasileiros, inseridos em um ambiente marcado por misturas étnicas, criaram para seus corpos a partir da arte da performance. Trazer essas referências para o debate foi fundamental para a construção de um contexto performativo do qual se nutre a poética de Campos.

Também nos dedicamos ao estudo do processo de criação do artista considerando não apenas algumas de suas performances, desenvolvidas em diferentes épocas de sua vida, mas os depoimentos retirados das entrevistas e conversas informais realizadas com ele, ao longo dos anos de 2013 e 2014, e seus escritos provenientes de suas irrupções tanto no meio universitário como nos registros elaborados para determinados trabalhos ou aqueles textos de

cunho aleatório que passaram a incorporar certas ações. A reflexão sobre a obra de Wagner, além de Salles, contou com o apoio de argumentos tecidos por Gislei Domingas Romanzini Lazzarotto, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

No capítulo 4, buscamos tratar os aspectos percebidos durante o processo de criação de Wagner, tencionando aquilo que vem por meio de seu discurso com o que observamos no mesmo. Portanto, desenvolvemos um raciocínio ressaltando algumas questões peculiares que envolvem a percepção da performance como campo de energia; o conceito trabalhado pelo próprio artista do corpo como acontecimento; as matérias-primas utilizadas em suas performances; exposição dos documentos processuais; o diálogo de Wagner com o público participante de suas ações; a formulação de uma escrita performática; a predileção do artista pelo termo ação; as influências do sincretismo religioso em sua produção artística e a crítica à cultura colonizada na América-Latina.

Além disso, apresentamos um conjunto de conceituações significativas sobre o sagrado e o profano que nos ajudaram a pensar a inserção dos protótipos ritualísticos na obra de Campos. Assim, nos foi de extrema importância à articulação das ideias produzidas por teóricos a exemplo de Mircea Eliade, Alfonso di Nola, Rudolf Otto e José Carlos Rodrigues. Ressaltamos ainda as contribuições de pensadores como Victor Turner e Richard Schechner que nos auxiliou na construção de um diálogo da linguagem performática com os rituais, e seus possíveis entrelaçamentos no percurso criativo de Wagner.

2 PERFORMANCE: DESASSOSSEGOS E POSSIBILIDADES PARA FLORECER SEMENTES

“O corpo não é uma máquina como nos diz a ciência. Nem uma culpa como nos fez crer a religião. O corpo é uma festa”.

(Eduardo Galeano)¹

Naquele dia tudo parecia como o de costume. O ritmo era o mesmo de sempre: transeuntes caminhavam destinos desconhecidos. Outros conversavam desassossegos pelas calçadas. O pai tentava atravessar a pista segurando a mão do filho impaciente. A mulher sonolenta empurrava o carrinho do bebê. Automóveis tracejavam pelas ruas enquanto o senhor de paletó acenava para o táxi. As árvores balançavam preguiçosas com a chegada do vento. Os asfaltos corriam mudos marcados por resquícios de quem os atravessou: tapinhas de refrigerante, papéis esvoaçantes e mesmo o chiclete amargo cuspidado do canto da boca. Tudo, tudo igual. Até que não se sabe bem de onde veio aquele homem, magro, alto, roupas casuais e uma meta: empurrar um enorme bloco de gelo por onde passava ao seu total desaparecimento.

O artista Francis Alÿs concebia dessa maneira a performance “Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada”, posteriormente convertida para o vídeo. Por cerca de nove horas seguia resolutivo como um Sísifo pelas ruas da Cidade do México. Quase sempre encurvado, os pés deslizando, o corpo arquejava pelo esforço e o trabalho ganhava dimensão.

Lânguida e em silêncio, deslocava-se majestosa pela sala espelhada da galeria *Studio Mona*. Parada, diante de uma mesa sobre a qual havia exposto materiais de naturezas diversas, como arma, machado, mel, tinta, perfume, batom, azeite, munição e facas; Marina Abramovic apresentava ao público o seu “Ritmo 0”. Os visitantes eram convidados a utilizar as peças na artista como achassem apropriado.

Em um cartaz eles recebiam orientação de como atuar naquela “obra de arte”: “há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Eu sou o objeto”, assim dizia uma das informações contidas no aviso. Seis horas passadas, as ações foram interrompidas por alguns membros do público, sentindo que a coisa fugia perigosamente ao

¹ Citação retirada do site do Correio de Uberlândia (MG). Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/autor/eduardo_galeano/>. Acesso em: 3 set. 2014.

controle, quando Abramovic depois de ter toda a roupa rasgada e a pele ferida, foi induzida a segurar uma pistola apontada para sua cabeça.

A história poderia ter sido igual a de muitos: um artista enviou proposta para participar de um evento de arte qualquer, foi recusado por algum motivo. Chateado em certo momento e depois continuou em frente sua jornada. Porém, o espírito desafiador e inquieto de Antonio Manuel não aceitaria isso tão facilmente. Ainda mais quando se tratava de um trabalho a insurgir sobre um contexto específico, provocando-o não estritamente em uma atitude reativa e sim por meio de um discurso que transcendia o formalismo de velhas estruturas para desaguar em questões complexas nascidas da experiência com a vida.

Em 1970, ele propôs o próprio corpo como suporte poético, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O júri não o queria ali desde o início, mas na noite da abertura da exposição, o artista apareceu nu e mostrou ao público escandalizado a performance “O corpo é a obra”, cuja ideia era discutir os critérios de seleção e julgamento dos trabalhos artísticos. O ato tinha o caráter de protesto contra o sistema vigente na época. Nas palavras do crítico Mário Pedrosa o que Antonio Manuel fez foi “o exercício experimental da liberdade”. O corpo virou meio para a arte. É aquilo que afeta e é afetado.

O que procuramos fazer a partir dos exemplos citados dos trabalhos de Francis Alÿs, Marina Abramovic e Antonio Manuel é pensar a relação corpo e performance: como a interação entre ambos possibilita a troca de fluxos, a criação de diálogos e o aparecimento de vicissitudes que envolvem tanto quem pratica a ação quanto aquele que se permite vê-la (participa-la). Isto é, a experiência estética do envolvimento de um corpo com outro nos conduz a provar uma experiência irredutível e a sentir a nossa própria duplicação.

O corpo modifica a performance, e a performance modifica o corpo, sensibilidades são tecidas e histórias narradas. De acordo com Henri-Pierre Jeudy (2002), as performances artísticas trazem à tona o desafio “de mostrar não somente do que o corpo é capaz, mas, sobretudo, o que ele ainda pode, para além das exibições já realizadas” (2002, p. 111). Na performance, o corpo é como uma metonímia do indivíduo, representa algo diferente – dança, movimento, som, palavras, personagem – arte. “A performance utiliza o corpo para enquadrar a ausência do Ser prometida pelo (e através) do corpo – aquilo que não pode tornar-se aparente sem a participação de um suplemento” (PHELAN, 1997).

Por questões como esta, torna-se importante para o contexto dessa pesquisa realizar considerações a respeito do corpo, para investigar a arte da performance. Neste primeiro capítulo, nos deteremos a seguir este pensamento, sem nos fecharmos em uma cronologia fixa

ou histórica, pois entendemos que o mais importante não será a delimitação de datas e épocas; e sim identificar algumas das principais transformações ocorridas na forma do homem perceber e tratar sua corporeidade, principalmente, no que diz respeito a seu relacionamento com o campo artístico e a sua consequente produção de multiplicidades. Afinal “fazer arte é redescobrir seu corpo” (JEUDY, 2002, p.81).

2.1 Ao que é feito de pedaços, seu nome é corpo

Não se define um corpo apenas por sua fisiologia ou pela funcionalidade de seus órgãos, células e vísceras. Há também de considerá-lo enquanto fato social, psicológico, cultural, religioso e pelas relações de que é capaz de gerar. Na carne estão talhadas memórias, singularidades, afecções, além de regras e valores de um contexto determinado a que pertencemos. Em profunda dinamicidade, o corpo salta e se desprende de sua identidade, pronto para a criação de novos contornos e modos de existir. Ele é invenção e caos, desterritorializa e reconstrói percepções em um processo vivo não confinado a sua fisicalidade, porém aberto para a vida.

O corpo constitui a entidade ambígua que é, ao mesmo tempo, um fato e a condição de possibilidade de todos os fatos [...] Trata-se de uma ambiguidade constitutiva de nossa experiência da corporeidade como carne reversível. Isto é, sentimos nosso corpo não meramente composto de qualidades perceptíveis, mas como algo que percebe; não é apenas visto ou ouvido, mas vê e ouve; não é somente tangível, mas toca [...] sujeito e objeto (ORTEGA, 2008, p. 192).

Dentre os estudiosos que se dedicaram a pensar o corpo destacamos as ideias de Baruch Espinosa que, mesmo, após muito tempo de sua formulação, continuam enriquecendo o debate sobre o tema na atualidade. Para o filósofo, o corpo pode ser considerado a partir de duas maneiras simultâneas. De um lado temos as relações de velocidades e de lentidões entre as partículas que o definem e a sua individualidade. De outro, o poder de afetar e de ser afetado também define um corpo na sua essência.

Cada leitor de Espinosa sabe que os corpos e as almas não são para ele nem substâncias nem sujeitos, mas modos. Todavia, se a gente se contentar em pensá-lo teoricamente, não será suficiente. Pois, concretamente, um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento [...] Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz (DELEUZE, 2002, p. 128-129).

Merleau-Ponty, por sua vez, acredita que o sujeito é um “corpo-no-mundo”. Ou seja, não há conhecimento e, portanto, experiência que não aconteça dentro dos horizontes abertos pela percepção. O “eu” é algo encarnado e o ato de apreender a realidade é de caráter corporal, ativo que atrai simultaneamente o sujeito e o sensor sensível. Por isto, “o sujeito não se destaca do mundo, ele está no mundo, ele vê e é visto, percebe e é percebido. Ele é sujeito e objeto; e o eu e o outro não são opostos mas recíprocos” (BERNSTEIN, 2001, p. 390).

O corpo abrange todas as grandes questões que nos configuram e que, por isso, nos permitem invenções e esquecimentos de nós mesmos. Conforme David Le Breton (2006), a corporeidade humana é um fenômeno social e cultural, elemento simbólico, lugar de representações e imaginários. “[...] é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (2006, p. 7). A partir da corporeidade nascem as significações que fundamentam tanto a existência individual quanto a coletiva. É por meio do corpo que o homem se apropria da substância de sua existência ressoando-a para os demais. Assumindo-se como receptor e emissor, o corpo edifica sentidos e nos insere de forma ativa no interior de dado espaço sociocultural.

Christine Greiner (2005), defende que a corporeidade equivale a diferentes estados de um corpo vivo em ação no mundo. Esse fenômeno assume uma postura relacional que, segundo Wagner Wey Moreira, requer “uma conjugação em que estejam presentes todos os pronomes pessoais. O eu corporeidade só tem sentido na presença dos outros: tu, ele/ela, nós, vós, eles/elas” (2003, p.87). O autor fala da importância das relações a partir da analogia com os pronomes, o que significa o envolvimento de todos nós nesse sistema. Logo, cada pessoa é dinâmica e existe em corporeidade, como um sujeito existencial e complexo que vive sempre no sentido de sua auto-superação.

Nossa corporeidade faz-se na diversidade dos sentidos e significados ao longo da história. Nós, seres humanos presentes, somos sujeitos de nosso discurso, em contato com um mundo complexo. Somos corpos-sujeitos, vividos, que consideramos as possibilidades corporais e nos relacionamos com as mais diversas experiências significativas, em busca permanente da auto-superação. A nossa corporeidade vai sendo configurada nos momentos de apreensão do mundo por meio dos hábitos os quais vão sendo incorporados (MARTINS, 2008, p. 33).

A nossa existência corporal é a ponte pela qual as nossas relações são desenvolvidas e vivenciadas. José Gil explica as minúcias do indivíduo não como a de um “eu” com corpo distinto – com seus órgãos, a sua pele, a sua afetividade, os seus pensamentos, separados do resto da comunidade –, “mas de um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a

cultura, e tanto mais singular quanto mais se deixa permeiar pelo maior número de forças sociais e naturais” (1995, p. 225).

Assim em consonância a esse princípio, na Grécia Antiga, por exemplo, a noção de corporeidade é reveladora da existência e dos ideais estéticos veiculados naquela sociedade. Segundo Ieda Tucheran (1999), o corpo era idealizado, no entanto devia ser frequentemente treinado e produzido em função do seu aprimoramento. Tal questão implica na própria imagem tida do que é ser cidadão, ligada à presença de um corpo saudável e fértil, dotado de grande capacidade atlética.

Para o povo grego, o físico e o intelecto faziam parte de uma busca pela perfeição, não havia submissão de um sobre o outro. Um corpo belo possuía a mesma importância que uma mente brilhante:

O grego desconhecia o pudor físico, o corpo era uma prova da criatividade dos deuses, era para ser exibido, adestrado, treinado, perfumado e referenciado, pronto a arrancar olhares de admiração e inveja dos demais mortais. Mas não se tratava apenas de narcisismo, de paixão desmedida por si mesmo. Os corpos não existiam apenas para mostrar-se, eles eram também instrumentos de combate. Tudo na natureza era luta, era obstáculo a ser transposto, era espaço ou terra a conquistar. A vida, diziam os deuses, não era uma graça, mas sim um dom a ser mantido. As corridas, os saltos, os halteres, os discos, os dardos, os carros, eram as provas que as divindades exigiam deles para que se mostrassem dignos de terem sido premiados. Os deuses pagãos, afinal, não passavam de seres humanos melhorados, eram a excelência do que era possível alcançar (BARBOSA; COSTA; MATOS, 2011, p. 25).

Enquanto a civilização grega celebrava a exposição e a vitalidade corporal, Roma não se expunha à luz. “A força física tingia-se de escuridão e desespero” (TUCHERMAN, 1999, p. 42). Eles atribuíram ao culto do corpo um valor pagão, e o que passou a importar foi a imagem de um Deus/criador e centralizador que havia martirizado o próprio filho, Cristo, tornado matéria, para assegurar a salvação da humanidade. Dessa maneira, o corpo passa a ser subjugado ao pecado e a vergonha, “funcionava como primeiro alvo do sacrifício necessário, devendo ser objeto de árduas e não naturais renúncias e de penitências flagelantes em circunstâncias particulares” (*Idem, Ibidem*, p.44). O que, com a expansão do domínio romano pelo mundo, dava início a imersão do homem na civilização da culpa e do corpo silenciado.

Na sociedade medieval o corpo é visto como um grande paradoxo perpetuado por tensões vigentes entre Deus e o homem, a razão e a fé, o sagrado e o profano. Ele é tanto o grande perdedor do pecado de Adão e Eva. Calado e reprimido, chamado pelo papa Gregório, o Grande, de a “abominável vestimenta da alma” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.11). Quanto

é glorificado como instrumento de salvação pela igreja. Uma vez que o filho de Deus toma o corpo de homem², vence a morte e ressuscita para o bem de todos nós.

O Deus cristão é um ser encarnado. Sua história é cravada na pele como articulação simbólica e *pathos* da fé. “A vontade de Deus se cumpre na experiência da humanidade do filho, que nada mais é do que a experiência do corpo” (GOÉS, 2003, p. 41).

A igreja Católica dominou durante a era medieval, influenciando as noções e vivências de corpo da época. A vida cotidiana oscilava entre a quaresma, marcada pela penitência, pelo sofrimento e pelo jejum; e o carnaval, caracterizado pela festa, pelo banquete e pela ênfase ao burlesco³. Le Goff e Truong ressaltam que essa oscilação tem a ver com o lugar que o corpo ocupa no imaginário desse período. Também não é à toa que o dividiam em partes nobres (a cabeça e o coração) e ignóbeis (o ventre, as mãos e o sexo).

O corpo cristão medieval é de parte a parte atravessado por essa tensão, esse vaivém, essa oscilação entre a repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração [...] foi uma grande metáfora que descrevia a sociedade e as instituições, símbolo de coesão ou de conflito, de ordem ou de desordem, mas sobretudo de vida orgânica e de harmonia (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 13).

A Idade Média, desde o triunfo do cristianismo nos séculos IV e V, provocou quase uma revolução nos conceitos e nas práticas corporais. Muitos de nossos comportamentos e mentalidades foram concebidos nesse período a exemplo dos modos de “boas maneiras” à mesa, a autorização de condutas relacionadas ao ato de assoar o nariz, defecar, copular, cuspir ao chão e se lavar. Além de que a invenção de objetos como a escarradeira, o lenço e o garfo serviram de testemunhas a uma codificação social dessa atmosfera de “civilidade do corpo” que começava a pairar. Assim não se oferecia mais a um conviva um pedaço de carne que se tenha previamente mordido ou não se comia estirado, como entre os romanos, mas sentado.

A civilização dos costumes, paulatinamente, passa a regular os movimentos mais íntimos e ínfimos da corporeidade, promovendo a modificação das sensibilidades. Para Norbert Elias (1994), a atitude corporal, os gestos, as roupas e todo o hábito exterior refletem a expressão do homem em seu conjunto.

Tipos de comportamento que na Idade Média não eram julgados, no mínimo, repugnantes são crescentemente acompanhados de sentimentos desagradáveis. O

² Como nos diz o Evangelho de São João: “o verbo se fez carne e habitou entre nós”.

³ Segundo Le Goff e Truong, o carnaval se instala no século XII, em pleno triunfo da reforma gregoriana, para começar verdadeiramente no século XIII. Apesar de estudos sobre isso, “ainda faltam informações sobre esses corpos liberados nessas intermináveis festas da boca e da carne. Provavelmente porque o aspecto sexual não havia adquirido a importância que tem no Carnaval do Rio, no Brasil” (2006, p.61).

padrão de delicadeza encontra expressão em proibições sociais correspondentes. Esses tabus, tanto quando podem ser apurados, nada mais são do que sentimentos ritualizados ou, institucionalizados de desagrado, antipatia, repugnância, medo ou vergonha, sentimentos estes que foram socialmente alimentados em condições muito específicas e que são constantemente reproduzidos, não só, mas principalmente, porque se tornaram institucionalmente enraizados em um dado ritual, em dadas formas de conduta (ELIAS, 1994, p. 133).

Como vimos, durante muito tempo foi central para a Igreja Católica a espiritualização e o controle de tudo referente à corporeidade humana como recurso para expandir e manter seu poder. À medida que transcorria o avanço do processo de industrialização e a inserção de novas relações de trabalho, o papel da religião na vida das pessoas se transforma. E, dentre as várias consequências, nos traz outra forma de olhar e perceber o corpo. Nesta lógica de produção capitalista, a dimensão corporal se mostra tanto oprimida como manipulável. Passa a ser vista como uma “máquina” de acumulo de capital. Deste modo, os movimentos e expressões do corpo tornam-se regidos pelo poder disciplinar. A Idade Média desaparecia cedendo espaço para o Estado Moderno, que se instalava “a partir das tensões entre pulsões e emoções, de um lado, e controle e censura, do outro” (TUCHERMAN, 1999, p. 73). O corpo cristão, exilado do paraíso, era substituído pelo corpo secular, racional.

Os avanços científicos e técnicos produziram nos indivíduos do período moderno um apreço sobre o uso da razão científica como a única forma de conhecimento. O corpo vira objeto de estudos e experiências. Desloca-se do teocentrismo ao antropocentrismo, discurso surgido também na produção artística, como nos trabalhos de Leonardo da Vinci⁴ e Michelangelo⁵, construídos com base em suas pesquisas de anatomia humana, física e matemática, com o intuito de dá maior veracidade as suas figuras e de aproximação à realidade.

De acordo com Ieda Tucherman (1999), o nascente humanismo moderno diferencia o homem pela sua capacidade ímpar de pensar, de ter consciência de si e de produzir cultura. Esse sujeito é, autossuficiente, dotado de livre-arbítrio e, se constitui a partir da diferenciação dos elementos do mundo, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto do seu próprio conhecimento. Dessa maneira, a pesquisadora acredita que para a experiência do indivíduo na

⁴ A produção de Leonardo da Vinci é caracterizada pelo uso da técnica da perspectiva, temas religiosos, imagens principais centralizadas, paisagens de fundo, figuras humanas com expressões de sentimentos e precisão de detalhes. O seu “O homem vitruviano”, por exemplo, é o ícone da Modernidade. O desenho, considerado uma referência da simetria básica do corpo humano, é um pentagrama. Símbolo estelar de cinco pontas representando o homem e sua relação com os quatro elementos (terra, água, ar e fogo), que, por sua vez, faz relação ao poder de discernimento adquirido pela obtenção de conhecimento (da razão).

⁵ Michelangelo, como da Vinci, se dedicou ao estudo da anatomia humana, dissecando cadáveres na Igreja do Santo Espírito, em Florença. Esses conhecimentos foram significativos para a excelência atingida posteriormente em suas esculturas e pinturas, que revelavam um conhecimento minucioso de cada músculo do corpo humano. Arte e ciência caminhavam juntas.

Modernidade “é dado um corpo que é o seu corpo – corpo próprio –, cuja espacialidade própria é irreduzível e se articula com o espaço das coisas. A essa experiência são dadas duas formas: desejo (intensidade particular) e linguagem (capacidade de representar)” (1999, p. 85).

Com o crescimento da sociedade industrial o homem é colocado a serviço da economia, acendendo um corpo produtor que necessita da saúde para gerar e consumir mais. Neste contexto, tornou-se necessário a criação de uma forma de assepsia para impedir que o corpo social adoecesse. Daí o investimento nas crianças, nos trabalhadores e nos soldados, caracteriza-se, especialmente, “por exercícios físicos, ginástica, a busca do corpo sadio, direcionado pela disciplina para o trabalho” (TUCHERMAN, 1999, p. 138).

As novas possibilidades tecnológicas propiciaram à elite burguesa moderna, um crescimento de técnicas e práticas sobre o corpo. O aumento da expectativa de vida, os novos meios de transporte e comunicação expandiram as formas de interação e realização de atividades corporais. De fato, o fácil acesso à informação trouxe infinitas possibilidades ao conhecimento [...] No entanto, a padronização dos conceitos de beleza, ancorada pela necessidade de consumo criada pelas novas tecnologias e homogeneizada pela lógica da produção, foi responsável por uma diminuição significativa na quantidade e na qualidade das vivências corporais do homem contemporâneo (BARBOSA; COSTA; MATOS, 2011, p. 28).

Porém, o próprio investimento sobre o corpo deu a este uma visibilidade que antes não possuía, provocando e se atentando para questões até, então, adormecidas. Porque sua relação com o mundo começa a extrapolar sua dimensão natural, ainda, mantida sob a tutela da fisiologia e da anatomia. Motivo que culminou em uma espécie de fracionamento do corpo social homogêneo, erguido pelas práticas da vigilância e do controle.

Tucherman nos explica que, estamos diante de uma sociedade anônima, onde o homem procura proteger-se do olhar do outro. Com isso, parece surgir um novo tipo de solidão, o sentimento do próprio corpo, um isolamento que não é protegido pelo espaço privado, mas colocado à prova no meio da multidão, uma corporeidade que deve administrar a falta de contatos. Esta vivência individualista entra numa zona turbulenta, de confusão e de obscurecimento das referências, uma crise de significação e de valores que abala a Modernidade.

A erosão do capitalismo provocou mudança drástica no estilo de vida da população que, pouco a pouco, foi convertendo para outros caminhos levando ao esgotamento das energias utópico-sociais, modernas e a um processo de estabelecimento de um estado de Pós-modernidade:

O declínio dos valores puritanos de trabalho e o crescimento do hedonismo, nascidos do lazer e do consumo pós-capitalista, geram, nessa sociedade, a tendência a atribuir ao indivíduo a responsabilidade pela plasticidade de seu corpo. A hipervalorização da construção corporal ganhou importância quando antigos valores que rebaixavam o corpo sofreram o impacto da espetacularização característica do mundo contemporâneo (MATESCO, 2009, p. 41).

O corpo pós-moderno passou do mundo dos objetos para a esfera de um sujeito fragmentado e composto não só de única identidade, mas de várias, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas, e muito menos unificadas ao redor de um “eu” coerente. Katia Canton (2009) destaca que a velocidade da vida contemporânea, a virtualização das relações de produção e a sensação de instabilidade generalizada têm como resultante um estranhamento perante o conceito de identidade. Ela diz: “somos cada um de nós e somos também os outros, as alteridades, tudo aquilo com o que nos relacionamos” (2009, p. 16).

A crescente presença da tecnologia ocorrida no final do século XX traz questões importantes para a discussão sobre a nova corporeidade, como a tensão entre a presença e a virtualidade do corpo, e a possibilidade do surgimento de organismos híbridos, manipulados geneticamente, cujas funções fisiológicas, muitas vezes, são realizadas com a participação de máquinas que conduz a outras experiências sensoriais:

Implantes cocleares, membros robóticos, dispositivos potencializadores da visão noturna, computadores conectados diretamente nos neurônios, ou *chips* de silício implantados em diferentes partes do corpo para potencializar a sua performance, entre outros, estão mudando a forma como vemos, ouvimos, tocamos, degustamos, cheiramos e pensamos sobre o mundo, ampliando nossas possibilidades perceptivas, sensoriais e motoras. As próteses constituem um acréscimo do corpo, que favorece e potencializa a sua ação. Mas, nem por isso a ação deixa de ser, em primeiro lugar, uma ação corporal. O corpo é constitutivo para a ação (ORTEGA, 2008, p. 57).

Com a Pós-modernidade, o desarraigamento social e a ausência de vínculos simbólicos e rituais coletivos se tornam mais evidentes. Esses fatores parecem motivar o homem a se retrair sobre si mesmo e a fazer de seu corpo uma espécie de verdade própria. Partindo do princípio de que a sociedade já não consegue mais lhe fornecer um sentimento de realidade, um meio encontrado por muitos sujeitos, como elemento de suplência identitária, tem sido as modificações corporais: um leque imenso de práticas que inclui, a tatuagem, o *piercing*, o *branding*, o *cutting*, as atividades de *fitness*, as cirurgias plásticas e o *barebacking*, entre tantos.

Essas marcas no corpo ressoam a busca pelo âmago de nossa sociedade fundamentada na aparência. É como se o homem tentasse retomar uma percepção corporal desaparecida constituindo-se como vias de acesso ao corpo vivido. “Essas práticas se apresentam como promessas para resgatar o corpo da ‘monotonia sensorial’ das normas sociais, formas de

intensificação sensorial e sensitiva diante da anestesia sensorial da cultura contemporânea” (ORTEGA, 2008, p.64).

De fato, o corpo é construído e transformado continuamente, expressa um projeto particular flexível e adaptável aos desejos do indivíduo. Como matéria das experiências humanas não cessa de trocar informações com o ambiente ao seu redor e é esse caráter mutável que o caracteriza como um “sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, produzindo mudança, entra em sintonia com um mundo em que os fluxos, movimentos e conexões se acentuam cada vez mais” (SANTAELLA, 2004, p. 66).

Ponto de questionamentos e contestações para o qual converge boa parte dos discursos culturais, o corpo é material nuclear para muitos projetos poéticos. O artista o vê como lugar de criação e instrumento da linguagem, que faz emergir complexidades até então insuspeitadas. Os criadores, ao seu modo, conseguem dar forma as nossas interrogações e aos nossos sentimentos. Corporeidade e arte caminham juntas, vivas e pulsantes.

[...] tão presente na criação artística, no discurso teórico sobre a arte e em uma estética da vida cotidiana – é o corpo ‘numinoso’, o corpo que é sempre um mistério, apesar dos discursos sobre ele, e que continua fascinante, causando estupor, petrificando...Designado como origem das origens, considerado como aquilo a partir do qual o Eu se constitui, o corpo coloca sempre a mesma questão: como ele pode ser uma presença que tem significado por sua ausência? É tido por real, é tomado por uma ilusão, é o texto daquele que não para de se escrever, apagando-se... (JEUDY, 2002, p. 175).

A arte é um dos caminhos que concede ao corpo liberdade para experimentação, “para assumir qualidades de fragmento e relações espaciais próprias, desconstruindo esquemas anatômicos. Livre para recriar-se pela imaginação. Livre para ser, em simultaneidade, parte e todo” (CARVALHO, 2008, p. 239).

2.2 Quando o corpo e a arte conversam

O corpo humano sempre esteve no foco de atenção das produções artísticas, seja no teatro, na dança ou nas artes visuais. Pode-se verificar uma grande experimentação durante as vanguardas. No decorrer do século XX até os dias atuais, o corpo deixa de ser apenas modelo para representação. Sendo assim, o que passou a ser interrogado foi seu caráter de organismo vivo, seu estar no mundo, suas transfigurações e suas vulnerabilidades. Como um todo simbólico, o corpo é um grande suporte de signos que não está apenas lançado no espaço contextual, mas que age mutuamente, interferindo e sendo interferido por este. A

corporeidade vai se configurando em uma complexa rede de interações e conexões, rompendo com barreiras físicas e com qualquer tipo de estereotipo ou padrão preconcebido.

[...] a corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico [...] o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (GREINER, 2005, p. 22-122).

O corpo vivo do artista tomado como matéria poética ocorre enquanto dinâmicas presentes na performance, em criações espontâneas, sensoriais e singulares. A performance toca a interioridade dos sujeitos envolvidos na experiência, artista e espectador, colocando em crise estabilidades e dogmas, numa troca de presenças e forças no espaço. O corpo tem sido um dos instrumentos de expressão maleável e de indeterminação do objeto artístico, com infinitas possibilidades: linguagem praticada com intuito de romper com limitações e de colocar a arte em contato direto com o público, às transformações e interações com este.

Conforme Jorge Glusberg (2011), a performance dará espaço a outros tipos de proposições, nas quais o corpo adquirirá valores que ainda não são nem conhecidos e tão pouco compartilhados, porque ela promove uma espécie de reencontro com aquilo que há de mais íntimo em nós, ao decodificar movimentos, gestos e distâncias. Ao passo em que põe o espectador em um tempo de permuta com o artista, o que coloca em crise a estabilidade da obra como objeto único, fixo e contido. Parafraseando Eleonora Fabião, a arte performática “ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como ‘coisa corpórea’” (2008, p.240). É possível investigar o próprio corpo, mergulhar em suas nuances e simplesmente transgredir ou reconfigurar aquilo que é cotidiano.

A performance é objeto essencial para esta pesquisa, portanto, nos dedicaremos, a seguir, não a traçar sua história, tampouco formular uma teoria com base em ideias específicas ou estabelecer uma opinião delimitada. Nossa preocupação é a de tratar de trabalhos e processos de alguns artistas para extrair deles possíveis aproximações conceituais do que pode ser a performance, que servirão também de embasamento para as discussões que serão travadas nos capítulos posteriores.

O conceito do termo performance é tão abrangente e plural quanto as situações nas quais é usado. A palavra transita em múltiplos discursos, assim como sua raiz etimológica remete a diferentes sentidos: um vocábulo inglês atribuído à execução, ao desempenho, à

atuação, a uma cerimônia ou a um rito, à execução de uma peça de música, a uma representação teatral ou a um feito acrobático. “Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *performance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar” (GLUSBURG, 2011, p. 72-73).

Historicamente existem muitas experimentações artísticas que usufruíram do corpo e muitos atos poéticos isolados que poderiam receber a designação de *performance art*, mas o uso da terminologia parece ter se tornado mais constante, como um meio de expressão artística independente, no início da década de 1970. De acordo com RoseLee Goldberg, isso acontece porque neste momento, a arte conceitual era uma tendência forte entre muitos artistas e a performance era frequentemente assediada para demonstrar ou executar alguns processos. Diana Taylor (2012) observa que, outro motivo responsável para que a performance tenha recebido mais atenção foi devido à reivindicação de uma presença mais visceral do corpo no ambiente artístico.

Essa postura radical, conforme Goldberg (2006), no prefácio do livro “A arte da performance: do futurismo ao presente”, fez desta linguagem um catalisador na história da arte do século XX, porque sempre que determinada escola ou corrente artística parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para ela como uma maneira de abolir categorias e apontar para novos rumos. Nesse sentido, em busca de situar um percurso de transformações vivido pela performance, alguns estudiosos da área tem apontado alguns antecedentes significativos. RoseLee Goldberg, por exemplo, vê suas raízes nas ações produzidas pelos futuristas, dadaístas e surrealistas. Maris Bustamante e Monica Mayer localizam os inícios da prática da performance no México com a chegada do surrealismo e o desenvolvimento da arte do não-objeto. Outros autores a identificam conforme a genealogia de inserções artísticas experimentais em seus respectivos países. No Brasil⁶ poderíamos pensar em precursores como Flávio de Carvalho, que trabalhou nos anos 1930, e em artistas visuais como Hélio Oiticica e Lygia Clark, com forte atuação durante os anos 1950 e 1960. Logo, sempre que falarmos na história da performance temos que pensá-la em contextos plurais para não apontar ou demarcar sua origem, como práticas exclusivas.

Dentre os personagens que propuseram com seus pensamentos e processos, ações que podem contribuir para a aproximação conceitual da performance, destacamos os artistas das

⁶ No próximo capítulo será esboçado uma breve introdução sobre a performance no Brasil destacando algumas de suas principais figuras e contribuições. De modo a refleti-los como fundamentação teórica para o objeto dessa pesquisa, a produção performativa do artista visual Wagner Rossi Campos.

vanguardas europeias que já esboçavam ações performáticas com o objetivo de provocar rupturas:

Os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano [...] os artistas optaram pela performance para se libertarem dos meios de expressão dominantes – a pintura e a escultura – e das limitações de se trabalhar dentro dos sistemas de museus e galerias, e de que modo eles a usaram como uma forma provocativa de responder às mudanças que então se operavam – quer políticas, no sentindo mais amplo, quer culturais (GOLDBERG, 2006, p. 8-9).

Os futuristas usavam elementos performativos como um meio de provocação à arte tradicional. Carregados de ironia e de espírito lúdico, os artistas exploravam uma abertura entre as formas de expressão visual, reduzindo a distância entre vida e arte, além de se converterem como mediadores de um processo estético-social. Suas performances surgiam de exercícios de improvisação ou ainda de ações espontâneas, atreladas a técnicas vindas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia e do cinema.

Goldeberg (2006) explica que a performance futurista era mais manifesto e propaganda do que uma produção efetiva. Era o meio mais direto de forçar o público a tomar conhecimento de sua ideologia. Uma das primeiras investidas dessa linha, que influenciaria o seu principal representante, Filippo Tommaso Marinetti na execução de suas “Noites Futuristas” (Seratas), foi o espetáculo “Ubu Rei” de Alfred Jarry:

[...] com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro (GLUSBERG, 2009, p. 13).

O futurismo investiu em muitas maneiras de expressão artística, sem deixar de considerar as inovações tecnológicas da época. Suas teorias e apresentações abrangeram quase todas as linguagens. Esse era, inclusive, o propósito de Marinetti, que pedia por uma arte que fosse “álcool, não bálsamo” (GOLDBERG, 2006, p. 20). Essa premissa estaria no alicerce de muitas performances subsequentes.

O desenvolvimento da performance também contou em grande parte com a atuação de Oskar Schlemmer na Bauhaus, escola alemã liderada por Walter Gropius, cujo intuito era a unificação de todas as linguagens artísticas e dos artesanatos em geral, diminuindo o intervalo entre as artes e a evolução industrial.

Após uma passagem breve do pintor e dramaturgo, Lothar Schreyer, a direção do teatro da Bauhaus foi entregue a Schlemmer, que assim como a própria instituição acreditava

na integralização de diferentes linguagens, mas, no seu caso específico, visava confluir para uma só, a música, o figurino e a dança. Ele produziu projetos significativos, como “O Gabinete de Figuras I e II”, no qual emprega, dentre outras, técnicas de cabaré, do *music-hall* e do teatro de marionetes.

Schlemmer desenvolveu um fundamento mais intrínseco da performance, no qual indagava sobre o problema da teoria e da prática. Ele expôs esse questionamento por meio da oposição mitológica e clássica entre Apolo (razão) e Dionísio (emoção). Dessa maneira, considerava a pintura e o desenho como a parte mais rigorosamente intelectual de sua obra, enquanto que o prazer que obtinha de suas experiências com o teatro era constantemente questionado por essa razão. Entretanto, observava ambas as linguagens como atividades complementares importantes para se discutir as relações com o espaço.

Segundo Sheila Leirner (1991), Schlemmer antecipou os *happenings* dos anos 1960 e a performance dos anos 1970 e 1980. “O seu teatro – mistura de histrionismo, *vaudeville*, materiais não-ortodoxos e técnicas improvisadas – era uma recusa, típica aliás da ideologia bauhausiana, em aceitar os limites entre as categorias artísticas” (1991, p. 260). O teatro da Bauhaus foi de grande importância para a história da performance, ressoando as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e espaço real.

Outra grande contribuição veio com a *Black Mountain College*, nos Estados Unidos, sob a direção de Josef Albers, contando inclusive com professores da antiga Bauhaus, que havia sido fechada pelos nazistas. Uma de suas figuras mais expressivas foi o músico norte-americano John Cage, que desde o final da década de 1930 realiza experimentos com ruídos e sons cotidianos, além de transformar instrumentos convencionais para alcançar sonoridades inéditas.

Em seu processo de criação, Cage inseriu noções de acaso e indeterminação. O músico defendia que por mais que soe como se fosse totalmente definida, uma peça musical não deveria ser pensada como um projeto fechado. Para ele, uma composição conta com intencionalidade e indeterminação, características que permitiam mutabilidade e fluência, e ainda conduzia à noção de música um certo aspecto de não-intencionalidade. Tais questões, segundo o artista, permitiriam ao ouvinte supor que “a audição da peça é ação própria dele – que a música, por assim dizer, é dele mais que do compositor” (GOLDBERG, 2006, p. 114).

Essas teorizações e comportamentos exprimiam o interesse de John Cage pelo zen-budismo e por outras filosofias orientais, encontrando um elo no trabalho de Merce Cunningham, que, como ele, havia introduzido, por volta de 1950, os processos aleatórios e a

indeterminação como caminho a se chegar a uma nova prática na dança. Ambos pensavam estratégias para fazer comparecer o cotidiano como poética.

Um dos principais trabalhos realizados pela dupla foi o “Evento sem título”, em 1952, no *Black Mountain College*. Neste ousado espetáculo, Cage propôs a fusão de cinco linguagens artísticas: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. A intenção era conservar a individualidade de cada arte e, ao mesmo tempo, construir um todo separado, que funcionava como uma sexta linguagem. A obra de Cage e Cunningham girava em torno de suas ideias sobre o acaso e a indeterminação, que já vinham sendo testadas em outras experiências conjuntas. Além deles, participaram do evento, o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen. Ao que consta nos relatos, ninguém recebeu instruções sobre como deveria comporta-se no espetáculo. Simplesmente, Cage distribuiu uma partitura indicando momentos de ação, quietude e silêncio.

O espaço para a obra foi estruturado de tal maneira que as cadeiras dos espectadores foram dispostas em quatro triângulos. Assim, os artistas poderiam circular pelas diagonais criadas pela disposição triangular e pelos quatro corredores abertos entre as paredes do espaço e as filas de poltronas. Sem dúvida, como destaca Glusberg, o “Evento sem título” retomava certas ideias de Schlemmer e mantinha alguma ligação com as seratas futuristas e dadaístas, descontando-se as excentricidades e as confusões desses últimos.

Cage, de cima de uma cadeira, leu um texto sobre a relação entre a música e o zen-budismo e fragmentos de um ensaio de Johannes Eckhart. Em seguida, Cage executou uma composição com o uso de rádio. Também em cima de uma escada, Richards e Olsen leram seus versos; Rauschenberg, cujos quadros estavam pendurados em diversos pontos do teto, escutava discos num velho gramafone enquanto Tudor tocava num ‘piano preparado’. Enquanto isso, Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam, perseguidos por um cachorro. O evento contou também com projeção de *slides* e de filmes (GLUSBERG, 2009, p. 26).

Para o contexto desta pesquisa, faz-se necessário discutir as contribuições de Allan Kaprow, um dos mais influentes artistas ligados aos *happenings* no cenário americano dos anos 1950. O próprio termo foi teorizado por ele, a partir de uma série de ações denominadas de “18 happening in 6 parts”, de 1959.

Kaprow foi um dos vários artistas que deixou o Expressionismo Abstrato para se dedicar às *assemblages*, um método para produzir pintura a partir de materiais não convencionais, dispostos de uma maneira que dava à obra uma espécie de topografia que acontecia no espaço para além da tela. Elas eram vistas como o ato artístico em si, eliminando o teor pictórico.

À medida que se envolvia nesse contexto, as *assemblages* de Kaprow ganharam complexidade a ponto do próprio artista se sentir limitado pela técnica. Contudo, ele continuou a experimentar incorporando elementos da *action painting* de Jackson Pollock e o acaso e a indeterminação que marcavam a poética de Cage. O resultado foi o aparecimento das “colagens de impacto” (*environment*), nas quais ele acrescentava efeitos de iluminação e de som, além de outros materiais sensoriais. Tudo isso se transformou com outras experiências e culminou, tempos depois, na obra “18 happening in 6 parts”.

A apresentação, por Kaprow, de *18 happenings em 6 partes*, na Reuben Gallery de Nova York, no outono de 1959, foi uma das primeiras oportunidades de fazer com que um público mais amplo assistisse aos eventos ao vivo que vários artistas já vinham apresentando mais privadamente, na presença de amigos apenas. Depois de decidir que já era tempo de “aumentar a ‘responsabilidade’ do observador”, Kaprow imprimiu convites que incluíam a seguinte afirmação: “Você se tornará parte dos happenings; irá vivenciá-los simultaneamente” (GOLDBERG, 2006, p. 118).

Os *happenings*, portanto, “caracterizavam-se pela organização simultânea de acontecimentos, como em uma colagem, e pelo estabelecimento de relações entre os artistas e o público através da solicitação de diversos sentidos” (MATESCO, 2009, p.44). Designam um tipo de linguagem que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Suas ações envolvem distintos materiais de modo a aproximar o espectador, fazendo-o participar da situação proposta pelo artista. De acordo com Kaprow, eles são um desdobramento das *assemblages*, mas as ultrapassam devido à introdução do movimento e de seu caráter de síntese ao reunir diferentes modalidades artísticas.

Mais uma contribuição de Kaprow no campo da performance foi a realização de obras denominadas, por ele, de “atividades”, cujo principal elemento consistia no uso da experiência produzida no convívio com grupos improvisados. Os quais se guiavam por um plano de trabalho ou um roteiro elaborado pelo próprio artista sem que houvesse vinculação com o contexto teatral ou estético. Outro princípio era a ausência de plateia, porque Kaprow fundiu nessas ações, as figuras do ator e do espectador em uma só entidade.

Uma galeria, um centro cultural ou uma instituição são os agentes que comissionam as atividades de Kaprow. A partir daí o artista prepara um plano de trabalho e, havendo fundos suficientes, visita o eventual local da *performance*. O passo seguinte é uma conversa prévia informal com os participantes, onde Kaprow coloca seu plano e ouve sugestões. Novas conversações têm lugar durante e depois da *performance*, sempre sob orientação de Kaprow, que reúne todo o material usado no evento como documentação de sua atividade [...] A onipresença de Kaprow e sua relação com cada obra refletem a essência de suas ideias e não são apenas relacionadas com seu papel de autor. A cuidadosa supervisão das atividades, em todas as suas fases, torna-se uma condição necessária para que cada situação seja desempenhada com honestidade e para que seus autores-espectadores se envolvam seriamente nelas (GLUSBERG, 2011, p. 128-129).

Há de se ressaltar que os trabalhos de Kaprow não foram os únicos predecessores da arte da performance. Produções de artistas como Yves Klein e Piero Manzoni foram fundamentais para este percurso. Klein, por exemplo, tinha por objetivo encontrar um repositório para um espaço pictórico “espiritual”, e foi essa a razão que o levou, algumas vezes, à prática de ações ao vivo. Ele queria mais para a pintura, defendia que a arte era uma concepção da vida, e não simplesmente um pintor com pincel e paleta isolado dentro de um ateliê. Todas as suas ações refletiam em protestos contra essa imagem limitante de artista, além de valorizar as cores como corpos, “verdadeiros habitantes do espaço”, sobretudo o azul, por qual tinha grande fascínio, criando inclusive um tom com o seu próprio nome.

Durante seus experimentos Klein percebeu que não precisava pintar necessariamente a partir de modelos, mas sim com eles. Ou seja, transformou os corpos humanos em verdadeiros pincéis vivos. Em 1960, apresentou ao público o seu “Antropometrias do Período Azul”, no qual três pessoas nuas, untadas de tinta, prensaram seus corpos contra grandes telas, seguindo as instruções do artista, enquanto uma orquestra tocava a “Sinfonia Monótona” de Pierre Henri. Com isso, ele rompia de vez com o “templo do ateliê” e não deixava nenhuma parte de seu processo ocultado, dando margens a uma sensibilidade pictórica imaterial.

[...] “Sob a minha orientação, a própria carne aplicava cor à superfície, e o fazia com irretocável exatidão” [...] “A obra consumava-se ali, à minha frente, com total colaboração da modelo. E eu podia saudar o nascimento para o mundo tangível de maneira adequada, vestido a rigor” (GOLDBERG, 2006, p. 135).

Em Milão, Piero Manzoni desenvolvia ações em que reforçava a ideia do corpo como material artístico válido. Tanto ele como Klein acreditavam que era essencial revelar ao público o processo da arte, desmitificar a relação que até então se tinha com a pintura, a escultura, e impedir que seus trabalhos se tornassem relíquias de galeria e museu.

As produções do artista italiano se concentravam na realidade cotidiana de seu próprio corpo com suas funções, formas e excrementos. Ele colocava em xeque a noção de obra isolada da corporeidade do artista e apresentava a perenidade como elemento fundamental em seus projetos poéticos. Reflexões essas extremamente presentes em trabalhos como “Escultura viva”, no qual homens e mulheres tiveram partes de seu corpo assinada por Manzoni, transformando-se, então, em obras de arte. Ou ainda, um dos mais polêmicos, “A merda de artista”, onde armazenou suas fezes em 90 latas pequenas, numeradas e vendidas a peso, pelo preço equivalente ao ouro da época. Nos anos seguintes, ele as distribuiu em várias coleções de arte por todo o mundo e angariou diversos prêmios. Em 2007, num leilão de Sotheby's, em Milão, um colecionador europeu pagou 124.000 euros por uma das latinhas, a de nº 18.

Nessa trajetória de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo se sobressam as poéticas elaboradas pelo Grupo Fluxus, que “não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer”⁷, diria o artista norte-americano Dick Higgins (1938-1998), ao definir essa parte da história da arte.

O Fluxus se manifestou nas mais diferentes formas: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia, entre outras. Seu nascimento imediato está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e ao artista George Maciunas, que o batizou com uma palavra de origem latina, *fluxu*, de que o significado é movimento ou escoamento.

Com configuração internacional e plural, essa “maneira de existir” mobilizou diversos artistas a exemplo de Robert Watts, George Brecht, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Joseph Beuys e Nam June Paik. Suas realizações usufruíam de sons, movimentos e luzes num convite simultâneo aos sentidos. O espectador é convocado a participar das ações experimentais que, em geral, são descontínuas, não-verbais e sem sequência previamente determinada. As performances do Fluxus podem adquirir tom minimalista ou acento mais teatral e provocador.

O alemão Joseph Beuys foi um dos principais representantes desse grupo. Suas ações traçavam conexões com um universo mitológico, mágico e espiritual, e fazia ainda referência ao reino dos instintos que os animais representam. Conforme Antonio d’Avossa (2010), Beuys ocupa um lugar de extrema importância na arte contemporânea porque expandiu seus limites. “Seu conceito ampliado de arte representa o ponto de partida e de chegada de uma concepção da criatividade humana que não pode mais ser circunscrita apenas à arte, mas que inclui dentro de si outras disciplinas, a começar da política e da economia” (2010, p.11), e a partir destas, todas as problemáticas sociais que demandam uma transformação real e radical. Isto é, o artista via a arte como um caminho para transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Ele costumava dizer que era necessário revolucionar o pensamento humano, e quando os indivíduos são realmente livres e criativos, é que são capazes de produzir algo de novo e original e só, assim, poderão modificar o tempo.

As ações de Beuys se assemelhavam às peças sacras com seu rigoroso simbolismo e sua iconografia profunda e sistemática. Feltro, gordura, lebres mortas, pás, entre outros

⁷ Ver a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais *on line*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3652&cd_idioma=28555>. Acesso em: 26 ago. 2014.

objetos e matérias eram os protagonistas metafóricos de suas performances marcadamente catárticas e polêmicas:

Na Galerie Schmela, em Düsseldorf, no dia 26 de novembro de 1965, Beuys, com a cabeça recoberta de mel e folhas de ouro, tomou uma lebre morta nos braços e, lentamente, caminhou com ela ao longo de seus desenhos e pinturas expostos, “deixando as patas do animal tocarem nas obras”. Depois, sentou-se num banquinho em um canto mal iluminado da galeria e começou a explicar o sentido das obras ao animal morto, “porque realmente não gosto de explicá-las às pessoas”, e porque, “mesmo morta, uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens, com sua obstinada racionalidade” (GOLDBERG, 2006, p. 139-140).

Outra de suas principais intervenções foi o trabalho “Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim”, um dramático evento que ocorreu por sete dias. Durante esse tempo, o artista conviveu com um coiote selvagem, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente. A “rotina” criada por Beuys incluía uma série de interações com o animal, que retumbavam insígnias a história da perseguição aos índios norte-americanos e a relação entre os Estados Unidos e a Europa. “Eu queria me concentrar só no coiote. Queria isolar-me, segregar-me, não ver nada da América a não ser o coiote [...] e trocar de papel com ele” (*Idem, Ibidem*, p. 141).

De acordo com Glusberg (2011), esses trabalhos mostram a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista aumenta de importância até se tornar parte essencial da obra. Abrindo caminho para experiências complexas como a *body art*, que não se tratava, pois, de produzir novas representações sobre o corpo, mas de toma-lo como suporte artístico para se realizar intervenções, geralmente, associadas à violência, à dor e ao esforço físico.

Santaella (2004) explica que as produções dessa tendência apresentavam um conteúdo autobiográfico, e seus artistas são, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética. O poder da fisicalidade e o cunho psicológico das ações transcendem aquilo que se faz ao corpo. Há ainda uma reedição de certas práticas usadas por sociedades “primitivas”, como pinturas corporais, tatuagens e inscrições diversas sobre a pele.

O trabalho de Vito Acconci pode ser pensado como processos aliados a noções de *body art*. Nas ações que realizou abordou temáticas ligadas à relação entre o homem, o sexo, o prazer e o desejo. A apropriação do corpo pelo artista surge como uma alternativa ao suporte da página, ou seja, era uma maneira de transpor o enfoque da palavra para si próprio como imagem, remetendo também a sua atuação como poeta. Então, em vez de escrever um poema sobre o ato de seguir alguém, Acconci concebeu “Following Piece” como parte de “Street Works IV” (1969), quando acompanhou pessoas, na rua, escolhidas ao acaso, interrompendo a empreitada quando elas entravam em suas casas ou em algum local fechado.

A obra tinha teor introspectivo porque ninguém sabia o que estava acontecendo, e como ela vieram outras de natureza igualmente anônima, o que trouxe para a discussão novos questionamentos a respeito da relação público/artista. São trabalhos que tratam de “uma presença marginal, enredando-se em situações já em curso” (GOLDBERG, 2006, p. 146). De um modo geral, essas produções apresentavam um caráter de experimentação pessoal: o artista para e por ele próprio. Contudo, fazemos uma ressalva de que nem todas as suas obras ocorriam sem que o público as vissem, dependendo do propósito o contexto se alterava. Aqui precisamos lembrar que ele publicava tais experimentos na rua. Então, significa dizer que o espectador é um ente previsto sim.

Acconci alargou o sentido da performance, rompendo com limites espaciais, temporais e relacionais. Cada uma de suas ações resultavam em novas questões à medida que explorava sua corporeidade, como podemos observar em: “Trappings”, no qual por cerca de três horas, sentado sob o chão frio da galeria Bárbara Gladstone, ele vestia seu pênis com roupas de boneca e, em seguida, travava longas conversas com este, como se fosse um elemento dissociado de seu próprio corpo. Ou em “Revelar segredos”, realizada em um galpão deserto às margens do rio Hudson, onde o artista sussurrava segredos que poderiam ser prejudiciais a quem os tornasse público. Ou ainda em “Sementeira”, apresentada na Sonnabend Gallery, em Nova York. Nela, Acconci masturbava-se enquanto os espectadores subiam por uma rampa da qual podiam observá-lo.

A década de 1960 também foi território propício para as ações realizadas pelos acionistas vienenses. O grupo era composto por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, que transgrediam tabus sociais, culturais, morais, políticos e de toda ordem, produzindo vídeos, pinturas e performances escatológicas e obscenas. O acionismo ficou marcado historicamente pelo caráter seminal e pela violência impactante de suas ações. Inspirados pelo lema da redenção e da liberdade, seus membros assumiram um papel transgressor e messiânico. Ao transcender a dor e a punição na arte com a representação trágica de suas performances, os artistas desembocavam em um tempo mítico e sagrado. Eles acreditavam realizar ações puras e desprovidas de qualquer sentido estético e sem o fim de contemplação.

Se, de início, os artistas vienenses trabalhavam o corpo como extensão do espaço pictórico, paulatinamente passam a utilizar substâncias reais em suas ações, o sangue vertido sobre corpos humanos e os cadáveres de animais eram motivos revistados. Depois, começaram a fazer ações que violavam tabus sociais; as fronteiras sobre sexo, alimento, espaço pessoal e fluído do corpo eram violadas em ações ritualísticas num esforço quase catártico. A ênfase em funções orgânicas como vomitar, urinar, defecar, ejacular, sangrar visava a restauração da situação

primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares. O corpo era o espaço da dramaturgia do excesso que também tinha referências religiosas (MATESCO, 2009, p. 45).

Também se tratava, para alguns componentes deste grupo, de uma extensão da pintura de ação como forma provocadora para desprender a energia reprimida, mediante atos de purificação e redenção do sofrimento:

1. O pintor pinta uma superfície de pintura; 2. O pintor pinta a si mesmo, em vez da superfície de pintura; 3. O pintor passeia como a pintura (como se pintura fosse); 4. O pintor se despe e retira de seu corpo o material de pintura (sangue, urina, fezes, saliva, suor, lágrimas etc.); 5. O pintor faz de seu corpo uma escultura, que se parece cada vez menos com ele; 6. O pintor se suicida - e fica mundialmente conhecido. Eu me retirei do programa, escrevi e desenhei em uma aparência fantasmagórica; escrevi e desenhei de modo estranho, a fim de deixar minha imagem-poesia correr livre⁸.

Os trabalhos do acionista Hermann Nitsch envolviam rituais e sangue, sendo descritos pelo próprio artista como uma forma estética de oração. Ele buscava reencenar em um contexto moderno antigos ritos dionisíacos e cristãos, supostamente ilustrando o conceito aristotélico de catarse por meio de sentimentos como o medo, o terror e a compaixão:

Uma encenação típica durava várias horas: começava com música muito alta – “o êxtase criado pelo barulho mais ensurdecedor possível” -, seguido por Nitsch ordenando o início da cerimônia. Um cordeiro morto era trazido ao palco por assistentes, e então pendurado de cabeça para baixo como se estivesse crucificado. Depois, o animal era estripado; entranhas e baldes de sangue eram lançados contra uma mulher ou num homem nu, enquanto o animal, já exaurido de seu sangue, era erguido acima de suas cabeças. Essas atividades tinham como fundamento a crença de Nitsch em que os instintos agressivos da humanidade tinham sido reprimidos pela mídia (GOLDBERG, 2006, p. 153-154).

Para Otto Mühl, o “acionismo” não era apenas uma forma de arte, mas, acima de tudo, uma espécie de atitude existencial com o propósito de renovar radicalmente o ambiente e o circuito artísticos, com ações em que os artistas seriam instrumentos ativos de transformação da sociedade. Sobre isso ele escreveu, em 1963, algo que revela muito acerca de si e dos objetivos de seu grupo: subjacente ao discurso reiteradamente negativo e destrutivo com finalidade de desterritorialização da produção artística vigente na época. “Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado [...] devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte” (MÜHL *apud* JONES; WARR, 2000, p.93).

Queimaduras, sodomizações, ferimentos e, no limite, a morte tomam a cena principal nessa linhagem da *body art*, tanto é que os acionistas Günther Brus e Rudolf Rainer chegaram

⁸ Disponível em: < http://www.museum-joanneum.at/de/neue_galerie/bruseum/werke-in-der-sammlung/zerreissprobe>. Acesso em: 15 set. 2014.

a falecer durante seus trabalhos. O primeiro suicida-se, aos 29 anos, diante do público, e o último, teve a morte causada por automutilações que realizava em seu corpo.

Chris Burden também desenvolveu uma série de performances polêmicas cuja ideia era enfatizar o perigo pessoal como expressão artística. Dentre suas ações, ele se trancou em um armário do vestiário da Universidade da Califórnia, onde estudava, e por cinco dias permaneceu ali, tendo como único alimento uma garrafa de água. Rastejou sobre vidros, levou tiro e chegou até ser crucificado sobre um carro. Em “Deadman” (1972), o artista, enrolado em um saco de lona, permaneceu por algum tempo no meio de uma via de trânsito intenso em Los Angeles. E só saiu ileso porque a polícia chegou imediatamente ao local, levando-o preso.

Observa-se que o denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano, abolindo toda exaltação à beleza e a possibilidade de contemplação do belo ao focar a obra como meio de expressão do homem em todos os seus aspectos.

Outros trabalhos de importante referência para a performance são as ações dos artistas Artur Barrio e John Baldessari. Português, naturalizado brasileiro, Barrio, em 1969, começou a criar as “Situações”, processos de grande impacto, concretizados a partir de materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata; que o permitia intervir no espaço urbano. No mesmo período, escreveu um manifesto no qual contesta as categorias tradicionais da arte, a situação social e política na América Latina e a crítica brasileira. Em 1970, na mostra “Do Corpo à Terra”, com curadoria de Frederico Morais, ele elaborou as “Troupas Ensanguentadas”. O artista jogou 14 delas em um rio de Belo Horizonte. A ação, realizada em época de ditadura, confundiu os passantes que fizeram associações a possíveis mortes e desaparecimentos de pessoas. Barrio realizou ações longe dos olhos do público e as documentou por meio de filmes em Super-8, fotografia, cadernos e livros de artista. Esse material se tornou, portanto, parte de seu trabalho.

Mais uma ação deste artista que merece destaque, também desenvolvida nos anos 1970, foi o “4 dias e 4 noites”, em estado de deriva pelas ruas do Rio de Janeiro, Barrio buscou exceder ao máximo os limites de seu corpo. Não houve nenhum tipo de registro durante o trabalho, apenas um caderno-livro com suas páginas em branco e a lembrança dessa experiência pelo próprio artista. Sobre esta obra, Regina Melim cita um trecho da entrevista publicada no catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2001, onde ele faz o seguinte relato:

O 4 dias e 4 noites é um trabalho que não tem registro. Minha ideia era fazer um caderno-livro logo depois, só que peguei uma pneumonia...Acho que foi uma radicalização excessiva...Tinha consciência de que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva e, a partir daí, lançar um trabalho que realmente rompesse com tudo...O resultado esperado seria criar um tipo de trabalho,

ou fazer um tipo de ação, que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão de arte (MELIM, 2008, p. 29).

Figura importante na arte contemporânea, John Baldessari criou inúmeras obras potencializando a narrativa imagética e o poder associativo de linguagem dentro dos limites da obra de arte. Ele tem continuamente explorado esses temas na pintura, fotografia, cinema, vídeo, instalações, *site-specific*, livros de artista, esculturas, desenhos e gravuras. As nuances do corpo lhe serviu de suporte para questionar a própria arte. Em 1971, o artista produziu o vídeo “I am Making Art”, onde move aleatoriamente diferentes partes de seu corpo e depois de cada movimento, diz a seguinte frase: “Eu estou fazendo arte”. A declaração paira entre afirmação e crença, lançando uma sátira ao trabalho de artistas que, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, exploraram o uso de seus próprios corpos e gestos como um meio de arte. A repetição sem fim, a falta de jeito dos movimentos feitos por Baldessari, e a reiteração da frase citada, cria uma síntese dos modos gestuais e linguísticos que é inovador e absurdamente auto-evidente.

A performance apresenta uma profusão de elementos poéticos e os distintos projetos de artistas fazem com que não tenha uma definição específica, caso contrário implicaria reduzir sua própria natureza. A suspensão de categorias classificatórias permite o aparecimento de “‘zonas de desconforto’ onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar” (FABIÃO, 2008, p. 239). Irrequieta, momentânea e transformativa, essa linguagem desconstrói a representação, dialoga com os limites e deslimites entre arte e vida, com as dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas, as políticas de identidade, a presença do *performer* e suas relações com o espectador. Ela permite, portanto, ao artista penetrar e ser penetrado por aquilo que lhe é estranho, distante e inesperado. Embora maleável e multifacetada, existem algumas características que podem apontar para um terreno da performance, como a ênfase no corpo como tema e matéria da obra, a hibridização de linguagens artísticas, o uso dos mais diversificados materiais, espaços, durações e assuntos, dos jogos interativos entre ficção e realidade, dos diálogos com o tempo, o improviso e o acaso.

[...] como ela é, no momento que nós a fazemos. Isto demonstra que ela pode ser tudo aquilo que possa acontecer. Pode muito bem ser poesia visual, música, ter uma forma teatral ou coreográfica, plástica ou outra. Qual? Pouco importa [...] Já faz bastante tempo, Kaprow afirmou que naquele momento os artistas não se definiam: ‘Sou pintor, poeta, bailarino’. A vida toda está aberta, nós a descobrimos através dos nossos simples sentidos. O que interessa aos artistas que praticam a performance é o mundo que se abre sobre nós. É por isso que gosto tanto da performance (SWIDZINSKY, 2005, p.132 *apud* AGRA, 2011, p. 13).

Para a professora Eleonora Fabião (2008), a potência dessa arte está em buscar “maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias” (2008, p.237). Performances são como composições irregulares de velocidades e operações afetivas que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O *performer* age como um complicador, um desorganizador. Ele é como um educador da percepção, pois é quem ativa a latência paradoxal do vivo: aquilo que não finda em germinar e que não cessa de morrer. Fabião também chama as ações performativas de “programas”⁹ a partir dos quais se geram corpos tanto naqueles que os performam como para os que são afetados pela performance. “Programas anunciam que ‘corpos’ são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes” (*Idem, Ibidem*, p.237-238). Nesse contexto, o artista não improvisa uma ideia, ele cria um trabalho e programa-se para realizá-lo. O que é diferente de se lançar em jogos improvisacionais, uma vez que não se trata de uma representação.

Na sua própria razão de ser, a performance é fronteira porque visa escapar às delimitações, e, ao mesmo tempo, incorpora elementos das várias artes. O pesquisador Renato Cohen (2004) sugere que o mais pertinente é localizar esta expressão com estilos afins e apontar modos divergentes. “Em termos de fronteira com outras artes, há uma aproximação, quer com a dança, quer com as artes plásticas. Há também um tangenciamento com expressões que não são consideradas artes (rito terapêuticos, intervenções etc.)” (2004, p.139). Cohen destaca que a eliminação de um discurso racional para o uso mais elaborado de signos faz com que a performance tenha uma leitura que é antes de tudo de essência emocional. Segundo ele, muitas vezes o espectador não “compreende” o que está acontecendo, porém não deixa de sentir o trabalho que lhe é apresentado.

Pero el performance no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Diversas acciones y eventos como el arte de performance, la danza, el teatro, y los actos sociopolíticos y culturales como los deportes, los rituales, las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales, tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia. Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana (TAYLOR, 2012, p. 17)¹⁰.

⁹ De acordo com a pesquisadora o estímulo para a palavra-conceito “programa” veio do texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no qual se propõe que o programa é um ativador de experiência. “Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas [...] Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extraordinários” (FABIÃO, 2013, p.5-6).

¹⁰ “Mas a performance não se limita a repetição mimética. Inclui também a possibilidade de mudança, crítica e criatividade dentro da repetição. Diversas ações e eventos como a arte da performance, a dança, o teatro, e os atos sócio-políticos e culturais como esportes, os rituais, os protestos políticos, os desfiles militares e funerais, tem elementos reiterados que se reatualizam em cada nova instância. Estas práticas normalmente tem sua própria

Neste vasto diálogo que a performance traça com as mais divergentes áreas, para nosso estudo, ressaltamos, especialmente, sua aproximação com o ritual. Questões que serão tratadas com mais profundidade nos capítulos que se seguem. Contudo, por enquanto, nos interessa pensar que nos primórdios da humanidade, a expressão visual estava a serviço, dentre outras instâncias, de intenções mágico-religiosas e ritualísticas. Nesse caminho, a performance possui um espaço fundamental. Várias pesquisas defendem que suas origens aludem às numerosas cerimônias primitivas e, em particular, à magia, além de retomar elementos gestuais que remetem a um passado distante.

Segundo Jorge Glusberg (2011), é provável que uma das principais motivações dos artistas seja a tentativa de recuperação da natureza orgânica do próprio ser humano, não em uma atmosfera idílica, mas por meio dos conflitos dramáticos do mundo real. O autor analisa que, como um código secreto, os artistas retêm um conjunto de mensagens, pretendendo exprimir um tipo de privacidade correspondente à comunicação e, fundamentalmente, ao cunho sobrenatural da experiência.

Sem irmos tão longe na história e sem esquecermos tampouco das influências a partir do *kabuki* e do *nô* japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde (GLUSBERG, 2011, p. 12).

Na performance, os artistas mostram seus corpos numa atitude de reencontro consigo mesmos. Ao invés de uma religião capaz de dar sentido aos atos, estamos diante de uma iniciativa orientada pela necessidade de se procurar na imanência do gesto uma volta ao cerimonial, mas com fins artísticos e não religiosos. A pesquisadora Maria Amélia Bulhões (1997) repara que as ações performáticas podem adquirir o mesmo teor místico de um ritual religioso ou mágico desde que haja entre seus participantes uma espécie de pacto de crença e que estes entrem num sistema simbólico, partilhado e comum entre todos.

Peggy Phelan, no artigo “A ontologia da performance: representação sem reprodução” (1997), nos diz que a performance tenta estabelecer uma distinção entre presença e representação, ao utilizar o corpo singular como metonímia da experiência. Assim, invoca o testemunho da singularidade da morte do indivíduo e pede ao espectador que partilhe desse momento. O que, conforme a autora, é o motivo pelo qual a performance mantém um laço fundamental com o ritual:

estrutura, suas convenções e sua estética, e estão claramente delimitadas e separadas de outras práticas sociais da vida cotidiana” (tradução da autora).

[...] (A missa católica, por exemplo, é a promessa ritualizada e performativa de nos lembrarmos e de ensaiarmos a morte do Outro) A promessa que este tipo de performance propõe é a de aprendermos a valorizar o que é perdido, é de aprendermos, não o significado, mas o valor daquilo que não pode ser nem reproduzido, nem visto (novamente). Ela começa com o conhecimento da sua própria falha, o reconhecimento de que ela não é alcançável (PHELAN, 1997, p. 179).

Embora exista a crença generalizada de que a performance artística tenha sido originada nos rituais, Richard Schechner adverte que não há evidências arqueológicas ou históricas que comprovem esta afirmação. É mais plausível que, desde os primeiros tempos, as qualidades de entretenimento da performance estivessem presentes como um elemento do ritual.

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretendam; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa (LIGIÉRO, 2012, p. 83).

Schechner levanta a hipótese de que a mudança de ritual para performance, como linguagem, acontece quando uma comunidade participativa se fragmenta, transformando-se em ocasional, com clientes pagantes. Já o movimento inverso ocorreria quando um público composto por indivíduos se torna uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances. O fato é que a “primeira performance” ou sua origem não poderão ser identificadas. E este nem é o interesse desta pesquisa.

Feita essa breve consideração sobre o diálogo performance e ritual, destacamos que uma das características principais do ato performativo é a de fortalecer o momento e romper com a representação. A acentuação do instante presente, aquele quando ocorre a ação, produz uma espécie de rito, e o público não sendo mais só espectador, e, sim, estando num tipo de comunhão, que possibilita o deslocamento de uma relação necessariamente estética para uma de natureza mítica. Há um mínimo distanciamento psicológico entre o *performer* e o espectador.

Sobre essa relação do artista com o público é necessário que façamos algumas observações. Segundo Eleonora Fabião (2008), o espectador é um elemento fundamental na trama performativa exatamente porque é estimulado a se posicionar. “O *performer* não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover

uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador em um ‘drama cru’” (2008, p. 243), ou seja o da relação com o *performer*, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico.

Para Diana Taylor (2012), esse relacionamento é muitas vezes complicado porque o artista tem muitas formas de estar presente/ausente, e o público também pode manifestar várias posições possíveis: participante, testemunha, audiência (termo originalmente usado para designar a quem escuta), espectador e *voyeur*. A performance poderá colocar o público em situações confusas e incômodas. Alguns atos performáticos desafiam os limites tanto dos artistas como de seus espectadores. Taylor cita o caso da norte-americana Nao Bustamante, que perturba aqueles que a acompanham com suas performances de teor chocante e perigoso. Ela já subiu em uma escada precária, quase desnuda, envolvida somente com uma cinta adesiva e com sapatos de salto alto. Em outro trabalho submergiu sua cabeça em uma bolsa de plástico cheia de água. Em ações como estas, pessoas no público se sentem eticamente ofendidas e se retiram por não querer participar de uma cena de destruição do corpo humano. Nao Bustamante costuma advertir as pessoas de que não se tornará responsável por qualquer tipo de experiência que o público terá frente ao seu trabalho.

Hay performances que confunden, y otros que aterrorizan al espectador, que lo ciegan, que lo transforman en un pilar de sal. Otros, como comenta Jesús Martín Barbero (Colombia), son como un puñetazo al ojo: el espectador ya no puede ver la misma manera (TAYLOR, 2012, p. 85)¹¹.

Outra artista, desde suas primeiras performances em fins dos anos 1960 e início dos 1970, que propõe relações mais diretas com o público é a sérvia Marina Abramovic. Suas obras põem em questão os limites convencionais entre artista e espectador, desafiando a passividade habitual deste último, a quem é normalmente atribuído uma função voyeurística. Em “Forest”, por exemplo, ela desenvolve uma instalação sonora seguida de instruções para o público atuar: “Esta é uma floresta. Ande, corra, respire. Sinta-se como se você estivesse na floresta. Escreva suas impressões” (ABRAMOVIC, 2001, p. 46). Ela promove um convite para o espectador se engajar através dos sentidos, não privilegiando apenas o visual.

De um modo geral, o público é frequentemente solicitado a participar de uma maneira ou outra na produção de Abramovic, tendo, inclusive, que intervir e interromper a performance para evitar uma tragédia. Como foi o caso de “Ritmo 5”, quando a artista não previu que o fogo consumiria todo o oxigênio disponível no interior de uma estrela,

¹¹ “Há performances que confundem, e outras que aterrorizam o espectador, que o cegam, que o transformam em uma estátua de sal. Outras, como comenta Jesús Martín Barbero (Colômbia), são como um soco no olho: o espectador já não pode vê-la da mesma maneira” (tradução da autora).

encharcada de petróleo onde se encontrava deitada, fazendo com que ela perdesse a consciência. Algumas pessoas tiveram de retirá-la, após perceber que a artista não reagia às flamas que já tocavam partes de seu corpo. Mas o pior viria ainda com o “Ritmo 0”, quando ela convidou os espectadores a usar em si 72 objetos diversos por um período de seis horas. A *performer* anunciou que assumiria total responsabilidade pelo que viesse a acontecer nesse trabalho. O público tinha o controle da ação e, ao mesmo tempo em que a desenvolvia, foi também quem a acabou, quando uma pessoa colocou uma arma carregada na mão de Abramovic. Para Ana Bernstein (2001), citando o crítico Thomas McEvelley, a violência marcante nesta obra pode ser justificada a partir da presença de dois tipos de público: “o de arte – um público informado e não-violento – e o público de rua, não educado na arte da *performance* e incapaz de entender o espírito do trabalho, comportando-se de forma violenta” (2001, p. 380).

Bernstein argumenta que as práticas da *performance* e da *body art* dos anos 1970 foram as responsáveis pelo surgimento de um novo significado no processo de produção e recepção da arte. As relações entre artista, obra e público se alteraram de forma radical quando o corpo do artista se tornou não apenas o suporte para o trabalho, mas também o próprio objeto artístico:

O modo de recepção se complicou portanto com a transformação da observação de uma obra de arte fechada em si mesmo para uma relação intersubjetiva com o sujeito encarnado do artista no processo de produção do trabalho. Tanto a *performance* quanto a *body art* problematizam o papel do espectador. O público deixa de ser o espectador no sentido tradicional “daquele que vê, ou olha para, uma cena ou ocorrência; espectador, circunstante, observador”, i.e., um observador distante, passivo. A presença do corpo no centro da *performance* abrevia a distância entre artista e público. Uma vez que *performances* são, em geral, eventos não ensaiados e abertos, o público, com frequência, não sabe como (re)agir, o que esperar da *performance* ou ainda o que a *performance* pode exigir dele. Além disso, os limites entre arte e vida também se tornaram cada vez mais indistintos, de forma que códigos de comportamento previamente estabelecidos não se aplicam mais (*Idem*, 2001, p. 382).

Além da relação artista/espectador, uma questão importante para tratarmos no âmbito da *performance* é o tempo como sua matéria-prima, temática e estrutura. Mas para tal, refletiremos, antes, sobre as transformações ocorridas naquilo que temos e entendemos como/por temporalidade. O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma intensa transformação nas últimas décadas. Fato que, segundo o filósofo Peter Pál Pelbart (2007), mudou inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante e nossa fantasia de eternidade. Assim, a impressão que se tem é a de que a espessura do tempo se evapora aos nossos olhos, e nem parecemos mais

habitá-lo, como acredita o pensador francês Paul Virilio (1999). É como se vivêssemos numa instantaneidade hipnótica e esvaziada.

Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isso, a direção do tempo se dilui e a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente, futuro – vai perdendo sua pregnância (VIRILIO, 1999, p.69).

De acordo com Katia Canton (2009), o tempo contemporâneo se torna fugaz e raso, afetando inexoravelmente as noções de história, de memória e de pertencimento. O que para o pesquisador Stuart Hall, no livro “A identidade cultural na pós-modernidade”, é resultado da compressão das distâncias e do achatamento das escalas temporais promovidos pelas tecnologias de massa, produzindo uma espécie de desequilíbrio da relação tempo e espaço. Parece que o presente é tudo o que existe. A partir desse contexto, muitos *performers* lidam com a questão temporal de diferentes maneiras.

Na arte, dentre vários aspectos, a evocação do tempo é território de recriação e de reordenamento da existência, uma espécie de testemunho de profundidades afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador. É como se cada obra contivesse diferentes níveis de experiência temporal, intensificando a sensação de um momento vivido seja por meio de movimentos, gestos, palavras ou por questões relacionadas à perenidade e a efemeridade. Discutiremos a seguir algumas produções específicas que tem no tempo objeto de discurso e de criação.

O taiwanês Tehching Hsieh, por exemplo, coloca-se em situações limites que levantam indagações sobre as fronteiras entre a experiência artística, o tempo e as vivências cotidianas. Ele criou uma série denominada de “As performances de um ano”, compostas por uma sequência de desafios de extrema dificuldade física e mental que o artista se auto-impôs. Na primeira delas, Hsieh permaneceu confinado em uma cela no seu estúdio, sem ler, escrever, conversar, escutar rádio ou ver televisão. Na segunda, comprometeu-se a registrar, com um relógio-ponto e fotografias, todas as horas do dia ao longo de um ano. Na terceira, viveu nas ruas de Nova York sem entrar em nenhum espaço coberto. Na quarta, ele ficou amarrado a uma mulher – a também artista Linda Montano – sem poder tocá-la. Na quinta e última performance, anunciava seu distanciamento do mundo artístico. Nela, propôs-se a produzir arte sem mostrar a ninguém até completar 49 anos, quando concluiu seu plano e deixou de atuar como artista.

A carioca Brígida Baltar investiga o tempo sobre outro prisma. Por meio de um gesto inusitado e aparentemente gratuito, ela investiu na tentativa de coletar amostras de três

fenômenos comuns ao cotidiano de sua cidade natal: a neblina que no inverno se forma diariamente na região serrana do Rio de Janeiro, a maresia das praias e o orvalho das manhãs. A série de ações ganhou o nome de “Umidades”, sendo realizada entre 1994 e 2001. Para capturar esses elementos, a artista preparou uma roupa especial e acoplado às suas costas projetou um colete feito com plástico-bolha, onde se encontravam os recipientes coletores: frascos de vidro e tubos de ensaio. O objetivo era explorar a memória e a afetividade geradas nesses eventos, como as lembranças de odores, da temperatura, dos sons e, ainda, de sentimentos, como prazer, medo ou melancolia.

Não só como temática para trabalhos artísticos, o tempo ronda a performance por outros sentidos, travando um diálogo com a experiência interna e a subjetividade inerente de cada ato, que nem sempre coincide com a dimensão cronológica e real. O artista age proporcionando a suspensão de um tempo cotidiano e o mergulho em outro tempo, isto é, um tempo do sensível, em que o espectador pode vislumbrar nuances e contradições, ao passo em que se vê inserido nas situações da obra e poderá, portanto, cogitar sobre elas. Tudo dependerá das condições da recepção e do contexto em que foi desenvolvida.

O tempo e o espaço da performance são muito mais complexos do que a mera presença do *performer*, uma vez que aciona novas vias de acesso a uma comunicação que permite ao corpo dos envolvidos, artista e espectador (em alguns casos envolvendo só o primeiro), outras possibilidades expressivas e a construção de novas singularidades. Conforme Glusberg (2011), o aspecto fundamental é que a performance está sujeita às circunstâncias em que o trabalho ocorre: se as qualidades receptivas variam, também vão variar as do próprio ato performativo. “Além do mais, o inconsciente do *performer* estará unido ao dos espectadores que estarão dando parâmetros para sua performance” (2011, p.68). Logo, o artista é seu próprio cronômetro, assim como as reações do público e a situação que se desenvolve por conta da ação.

Por otra parte la estructura de la acción podría ser abierta y el factor de tiempo podría mostrarse indeterminado. Podría tratarse de una performance que no tiene un comienzo o un fin preciso y dispone por tanto de una duración imprevisible. Una duración imprevisible posibilita que la performance o el happening no llegue a realizarse nunca o que tal vez no se sepa cuando ha alcanzado su fin, o incluso, ni siquiera, si ha llegado a finalizar [...] Pero una performance podría ser brevísima o tener una gran duración. Podría durar tan sólo un instante o prolongarse mucho en el tiempo. No hay nada predicho cuando iniciamos el desarrollo de una idea de acción. Y esa duración podrá desarrollarse de forma lineal o adoptar tal vez una configuración en círculo, cuando queramos que el proceso vuelva a reproducirse un

número determinado de veces o, en otras palabras, cuando queramos que cierto ejercicio repetitivo se instale en el interior de la performance¹².

Contudo, nem sempre o *performer* tem o controle do tempo, o acaso é algo que ele tem de lidar, constantemente, durante seu processo de criação. Nas palavras de Lucio Agra: “trata-se de um fazer cuja etapa inicial é tão relevante quanto o que vem a seguir, pois está na esfera de um ‘*work in progress*’” (2008, p. 248). Ou seja, cada ação performática é percebida como um processo aberto a evidenciar e potencializar as mutações e as vulnerabilidades do ao vivo e da vivência.

Refletindo sobre outras facetas dessa temporalidade na performance, Peggy Phelan (1997) defende que a única vida do ato performativo se dá no presente. Ele ocorre num tempo que nunca será repetido e, nesse raciocínio, o que se vem a chamar de reperformance marcaria precisamente o surgimento de algo diferente de uma dada performance já realizada. Muitos artistas, inclusive, são contrários de se refazê-la porque acreditam que seu propósito foi alcançado; enquanto outros remanejamos a ação e acrescentamos novos elementos ou alteramos o título que lhe foi dado de início, ou mesmo remodelamos a situação pensada anteriormente. Um caso peculiar ocorreu em novembro de 2005, quando Marina Abramovic apresentou o projeto “Seven easy pieces” no Museu *Guggenheim*, em Nova York. Ao longo de sete dias, por oito horas consecutivas, ela reapresentou performances históricas de outros artistas, que foram desenvolvidas nos anos 1960 e 1970. O objetivo era possibilitar que ela e o público pudessem viver essas ações em outro contexto, e questionar como isso poderia mudar o significado original de uma obra. Sobre essa experiência, ela declara:

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para as outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo...Por isso, estive trabalhando com a ideia de como hoje, no século XXI, algumas das performances do passado, dos anos 1970, 1980 e 1990, podem ser reapresentadas e

¹² “Por outra parte a estrutura da ação poderia ser aberta e o fator do tempo poderia se mostrar indeterminado. Poderia se tratar de uma performance que não tem um começo ou um fim preciso, e dispõem, por tanto, de uma duração imprevista. Uma duração imprevista possibilita que a performance ou o *happening* não chegue a se realizar nunca ou que, talvez, não se saiba quando se chegou ao fim, ou inclusive, se tenha sido concluída [...] Mas uma performance poderia ser brevíssima ou ter uma grande duração. Poderia durar tão somente um instante ou se prolongar muito no tempo. Não há nada previsto quando iniciamos o desenvolvimento da ideia de uma ação. E essa duração poderá se desenvolver de forma linear ou adotar talvez uma configuração em círculo, quando queremos que o processo volte a reproduzir um número determinado de vezes ou, em outras palavras, quando queremos que certo exercício repetitivo se instale no interior da performance” (tradução da autora). Trecho retirado do artigo *La Performance. Su creación. Elementos*, de Bartolomé Ferrando. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

que tipo de regras deveríamos propor, como artistas da performance, às pessoas que quiserem rerepresentar esses trabalhos. Eu quis estabelecer uma espécie de exemplo histórico (MELIM, 2008, p.46).

Reapresentada ou não, uma performance continuará a existir por meio de seus diversos tipos de registro. Assim, o artista cria formas de documentação ou reprodução para capturar o acontecimento vivo, pois “sem uma cópia, a performance ao vivo mergulha na visibilidade – num presente maniacamente carregado – e desaparece na memória, no reino da invisibilidade e do inconsciente” (PHELAN, 1997, p.174). Luiz Cláudio da Costa (2009) ressalta que esses registros, na forma de fotografias, filmes e vídeos promoveram também o aparecimento de uma nova categoria de objeto artístico. Em muitos casos, eles têm sua função documental diluída para se transformar na própria obra. “A reprodução, a circulação e o reprocessamento são procedimentos que participam da ‘informação’ plástico-poética” (2009, p.24).

No final da década de 1960 e no início da de 1970, quando as primeiras câmeras de vídeo surgiram, elas foram incorporadas nos processos de criação de alguns artistas, como Bruce Nauman, Vito Acconci, John Baldessari, Bas Jan Ader, Martha Wilson e Carolee Schneemann. Tempos depois, na década de 1990, as performances com vídeo eram quase sempre encenadas privadamente e apresentadas como instalações. Elas eram consideradas como extensões de ações ao vivo. Atualmente, convivemos com diferentes formas de se pensar e trabalhar com a ideia de dispositivo de registro, “esses meios acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance” (MELIM, 2008, p. 38).

A ação performativa explora ainda o uso da significação do gesto, do movimento e da linguagem corporal para dar sentido ao mundo. Glusberg mostra que os artistas desenvolvem programas criativos, individuais e coletivos, decodificando gestualidades, comportamentos e distâncias para colocar simultaneamente o espectador na temporalidade que constrói a partir de seus trabalhos. Desta forma, cada parte do corpo pode se apresentar como elementos distintos que se oferecem contendo uma proposta poética:

Os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros, e os movimentos gerados [...] Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa (GLUSBERG, 2011, p.56-57).

Os movimentos exercidos pelos artistas resultam em uma prática simbólica que atuam com todos os canais da percepção e fazem emergir experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e visuais, ligadas a um processo de alta complexidade que representa um ponto de

encontro das várias formas de gestualidade: mágica, mística, lúdica e cotidiana. Com a combinação de todos esses códigos expressivos, Glusberg destaca que o *performer*, “adotando práticas e movimentos não associados até então, alcança o nível da arte, e cria um signo corporal artístico” (2011, p. 120). Tal signo não o limita em suas ações, pois está sempre aberto às transformações que cada ato performativo implicará.

Ao longo desse capítulo buscamos traçar um percurso de reflexões sobre a performance, com o intuito de compreender suas nuances. A relação arte-corpo é de fundamental importância sobre vários pontos de vista, permitindo uma transgressão dentro de uma cultura em que o sujeito é, muitas vezes, alienado de si. A arte da performance, portanto, continua sendo força motriz para a produção de artistas que a utilizam em resposta às transformações da época atual. Os artistas seguem desafiando definições e qualquer tipo de estereótipo, mantendo-se tão imprevisíveis e com trabalhos provocadores como em seu início. Por conseguinte, tomamos de empréstimo as palavras de Lucio Agra sobre essa questão:

No fundo, a permanência teimosa de uma forma de arte como a performance, sustentada no esforço por produzir a experimentação permanente, o imprevisível fruto do acaso, a ação contínua em tempo real, propositalmente ignorando uma suposta evolução gradativa da sua produção em nome de uma lógica espiralada, faz-nos pensar no desejo de sempre repetir essa experiência do novo (mesmo que, contraditoriamente, seja uma repetição). Isto corresponderia a uma espécie de princípio fundamental da arte contemporânea. Não é difícil perceber idas e vindas nesta história de 50 anos da performance. Quando se imaginava que a *body art* dos anos 70 não seria mais praticada, conforme seus próprios protagonistas muitas vezes dizem, faz-se uma gloriosa retrospectiva de seu nome principal, Marina Abramovic, no MoMA. E por todo o lado artistas que infligem dores, cortes e mutilações em seus corpos teimam em retornar e produzir instabilidades na cena. Sem contar o dado bastante importante do desenvolvimento, na esteira dos estudos culturais, da atenção ao discurso dos praticantes de modificação corporal (2011, p.15).

Não podemos pensar a performance como uma experiência artística separada ou independente de outras, por mais distante que possam parecer estar entre si, “nenhuma prática pode ser apreendida sem se observar as referências ao que ela própria altera” (NEVES, 2009, p.57). Neste recorte que realizamos, observamos que os artistas constroem ações de forma híbrida:

Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo, [literatura, escultura, instalação, pintura, vídeo-arte], uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. A própria natureza de uma mídia capaz de integrar e de transformar todas as outras, associada à capacidade peculiar que os produtos que dela derivam têm de aparecer a todo instante numa caixa simultaneamente íntima e planetária, acabou mudando profundamente (isto se tornou uma evidência) tanto nosso sentido de fabricação quanto o da apreensão das imagens. Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas

obras, remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão (BELLOUR, 1997, p.14 *apud* NEVES, 2009, p. 57).

Os artistas atravessam várias linguagens e não optam apenas por um meio de expressão, suas poéticas são tecidas de forma horizontal. Assim, agem nos fluxos e nas contaminações fazendo com que se rompam as barreiras das especificidades. As performances não são produzidas abnegadamente, elas se encontram ligadas as produções que as antecederam e as que irão preceder. As relações entre os trabalhos desenvolvidos e considerados como performance constituem uma trama interativa em constante diálogo com o passado e o presente. Com isso, é importante destacar a performance não como uma ação acabada, mas a partir de seu processo de criação em rede, como veremos nos capítulos que se seguem, tomando como objeto de estudo a obra de Wagner Rossi Campos.

3 UMA TERRA DE CORPOS COLORIDOS E DE POÉTICAS PULSANTES

CENÁRIO: Paisagem paradisíaca de areia fina, verde de encher os olhos, banhada por águas cristalinas e circundada por pássaros festivos atraídos pelo azul do céu. Ambiente perfeito para navegadores desejosos a deixar os marulhos do mar e a descansar corpos moídos pelos desvelos de uma longa viagem. Burburinhos de cá e de lá, exclamações, gritos de surpresa.... Pouco a pouco o silêncio voltava, e acalmado o deslumbre inicial surgia a pergunta: há alguém por essas paragens? (O que, também, digamos, pouco importava...).

PERSONAGENS: À medida que se embrenhavam pelas matas, os exploradores europeus respondiam a sua própria pergunta, quando perplexos encontravam os “anfitriões” do paraíso, no qual entravam sem pedir licença e sem ter qualquer tipo de ponderação. Toda a experiência mais tarde se transformou numa famosa carta ao rei de Portugal, Dom Manuel. Tarefa que coube ao escrivão Pero Vaz de Caminha: o moçoilo, sem pestanejar, duelou com as palavras e a ansiedade para que nada passasse despercebido, afinal havia muito que relatar deste “novo” lugar, agora, chamado pelos “visitantes” de “Terra de Vera Cruz”; principalmente, no que se dizia respeito às exotocidades de seus nativos:

A feição deles é serem pardos, maneira d’avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos [...] Traziam ambos os beiços de baixo furados e metido por eles um osso branco de comprimento duma mão travessa e de grossura dum fuso d’algodão e agudo na ponta como furador. Metem-no pela parte de dentro do beiço e o que lhe fica entre o beiço e os dentes é feito como roque de xadrez; e em tal maneira o trazem ali encaixado, que lhes não dá paixão nem lhes estorva a fala, nem comer, nem beber. Os cabelos seus são corredios e andavam tosquiados de tosquia alta mais que de repente, de boa gordura e rapados até por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte para detrás, uma maneira de cabeleira de penas d’ave amarela, que seria de comprimento dum coto, mui basta e mui carrada, que lhe cobria o toutuço e as orelhas, a qual andava pegada nos cabelos, pena e pena, com uma confeição branda como cera e não o era; de maneira que andava a cabeleira mui redonda e mui basta e mui igual, que não fazia minguá mais lavagem para a levantar (CAMINHA *apud* PAIVA, 2011, p. 80-81).

ENREDO: Podemos pensar que o relato de Caminha se constituía, dentre outros aspectos, de uma narrativa sobre a corporeidade, de um espanto do homem branco com a nudez e a sexualidade dos índios: pardos que “não possuíam nada que cobrisse ‘suas vergonhas’ e não se sentiam encabulados com isso, pelo contrário: eram de ‘grande inocência’” (AMANTINO, 2011, p.15-16). É nesse contexto que a historiadora Marcia Amantino nos chama atenção para o fato de que todas as informações sobre aquelas pessoas “excêntricas” eram sempre pautadas em seus corpos, até mesmo quando se fazia referência a outros aspectos culturais. A preocupação com o corpo do índio e seu controle será item de suma importância no processo de colonização do Novo Mundo. E é porta de entrada para

constituição de uma cultura miscigenada que ainda contaria com a presença dos negros escravizados e trazidos da África para se tornar mão de obra do colono português.

Como primeira vítima desse sistema, o índio foi forçado a moldar as maneiras de tratar e de perceber a si mesmo em nome de um Deus e de ideais que não era os seus. Os portugueses justificavam seus “maus costumes” pela falta de conhecimento da doutrina cristã. O trabalho dos padres jesuítas, por meio da catequese, foi fundamental no percurso de “salvação daquelas almas”. Amantino ressalta que o domínio sobre os corpos indígenas contribuiu para que muitos deles perdessem o orgulho e a noção de pertencerem a um grupo específico. Confinados em fazendas ou em aldeamentos, precisavam se adaptar a nova realidade, transformando-se em “índios coloniais”:

A mudança corporal era, ao lado de outros elementos, um dos principais pontos exigidos. A partir de então, passariam a usar roupas, a falar outra língua, a conviver com outras etnias (algumas inimigas), a ter seus corpos violentados, a não mais poder se pintar ou usar os cabelos como gostavam, enfim, teriam de se transformar [...] Os índios sempre foram analisados pelos religiosos, pelos cronistas, pelos colonos e pelas autoridades a partir do que eles acreditavam faltar nessas culturas, ou melhor, do que não condizia com o que esperava de uma cultura evoluída. Todos os elementos considerados ausentes provocaram um sentimento de que se tratava de bárbaros, na maioria das vezes perigosos. Foram associados sempre ao estado bruto, muito próximo à natureza (AMANTINO, 2011, p. 31-40).

A relação de uma sociedade com seu corpo é capaz de refletir as mudanças profundas vivenciadas ao longo de variados processos históricos. O corpo é uma instância que sofre e, ao mesmo tempo, exerce transformações que não são livres das sujeições de seu tempo. Ao analisar o percurso dos processos de expressão corporal no Brasil, podemos perceber marcas de violência e de controle do povo branco europeu sob os índios e os negros, fundindo-se raças e criando outras mais. Ao discutir sobre esses encadeamentos, Gilberto Freire, Em “Casa-Grande & Senzala”, explica a predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata, pelo motivo de que no seu passado étnico há uma indefinição entre a Europa e a África. “Nem intransigente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervenda sob a europeia [...] o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana” (2003, p. 66). Pela ótica freireana, a formação brasileira parte de um processo de equilíbrio entre antagonismos de economia e de cultura, envolvendo índios, negros e brancos; católicos e hereges; bacharel e analfabeto; paulista e emboaba; pernambucano e mascate; senhor de engenho e escravo.

A chegada dos ibéricos na América como um todo trouxe inúmeras e complexas modificações nas maneiras de ver e de valorar o globo e as populações, inaugurando uma lógica, uma estética e uma perspectiva social mestiças. A miscigenação no Novo Mundo foi

responsável por nos apresentar outros cruzamentos biológicos e culturais do crisol colonial: mulatos, cabras, mamelucos, morenos, caboclos, entre outros. Tantos corpos coloridos, tantos hábitos e conhecimentos, universo de mesclas “de convivências e de coexistências, de acordos, afetos, conflitos, complementações e invenções, de manutenção de tradições antigas e de construção de novos gostos” (PAIVA, 2011, p. 101).

Segundo Diana Taylor (2013), a subjetividade negociada do mestiço evidencia questões que vão muito além dos laços raciais, e as ramificações políticas do conceito próprio de mestiçagem moldam as histórias culturais latino-americanas, emergindo um corpo mapeado por práticas de identidade individual e coletiva que influencia e repercute, no meio dos mais diferentes pontos de vista, na forma como fazemos e pensamos arte. A presença desse corpo plural e portador de tantas memórias na produção artística brasileira configurou um grande número de experimentações que estiveram sempre muito próximas das discussões mais amplas da cultura, como destaca o pesquisador Paulo Reis: “da representação do corpo lacerado da estatuária barroca, os tipos humanos da produção dos artistas viajantes, a pintura histórica e seus atores heroicos e idealizados no século XIX ou do projeto modernista de construção da identidade nacional” (2010, p.16), juntamente com as contribuições trazidas pela arte contemporânea, fomentaram várias frentes de debate sobre a formação social e artística do país.

Em consideração a essa reflexão, para o presente estudo nos é importante pensar a posição, as atuações e as possibilidades que os artistas brasileiros, atuantes nessa mescla cultural, criaram para seus corpos a partir da arte da performance, e de como essa linguagem artística foi ganhando outras dimensões/questões aninhadas pela produção nacional. Assim, traçaremos um breve percurso com alguns dos trabalhos que marcaram direta e indiretamente a história da performance no Brasil e que de alguma maneira também dialogam com o objeto desta pesquisa.

Los performances operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos reiterados. Los pueblos originarios en las Américas han dependido de prácticas corporales y ceremoniales para afirmar sus valores y hacerlos visibles (TAYLOR, 2012, p. 52)¹³.

No início dos anos 1930, o artista Flávio de Carvalho usou seu corpo em uma proposição estética escandalizando o moralismo conservador católico paulistano. Ele foi um

¹³ “As performances operam como atos ao vivo ou ações corporais que transmitem saberes sociais, memória e sentido de identidade a partir de ações ou comportamentos reiterados. Os povos originários das Américas têm dependido de práticas corporais e cerimoniais para afirmar seus valores e fazê-los visíveis” (tradução da autora).

caldeirão de ideias e provocações cuja obra antecipou discussões significativas que ganhariam mais fôlego nas décadas de 1960 e 1970. Sobre o assunto Luiz Camillo Osorio (2009) nos conta que o experimentalismo de Carvalho associado às propostas da antiarte foi um caso isolado, isso porque “o nosso modernismo, capitaneado pelo oficialismo de Portinari e pela ‘timidez formal’ de um Volpi e de um Guignard, não tinha contundência plástica que fizesse frente à produção modernista europeia” (2009, p.8), ou seja, nas reflexões do autor, éramos por demais tímidos ou então perdíamos bastante tempo em atitudes e manifestos, ao invés de termos uma atuação mais efetiva no campo da produção poética. A ousadia e a atuação interdisciplinar de Flávio, somadas ao teor sempre público e concreto de suas intervenções romperam com o acanhamento de toda uma época.

A obra desse artista tem por foco central o que ele denominou de “pesquisa da alma”, que partia de seu interesse de buscar novas maneiras de pensar a subjetividade: o “eu” como uma entidade inventada que acontece no embate com o outro, com a cultura e com a história. A arte seria exatamente um caminho que lhe proporcionava conhecer novos horizontes e, assim, envolvido nessa atmosfera, Flávio de Carvalho propôs suas “três experiências”¹⁴, designação que usava para as práticas desvinculadas das categorias artísticas convencionais.

Na primeira delas, ocorrida em 1931, ele adentrou uma procissão de *Corpus Christi* mantendo um vistoso chapéu verde de veludo na cabeça (um gesto considerado extremamente agressivo e desrespeitoso naquele período), e, ainda, caminhava na contramão do fluxo dos fiéis, testando os limites da massa religiosa. A ação só não terminou em seu linchamento por causa da intervenção da polícia. Na “Experiência n. 3”, realizada em 1956, o artista percorreu o centro de São Paulo com o traje *New Look*, uma proposta de roupa tropical para o homem brasileiro, composta por uma saia, blusa de mangas fofas, chapéu de organdi com largas abas e meias arrastão. No ano seguinte, ele elaborou mais uma experiência, que correspondia a uma espécie de expedição etnológica e artística com o interesse de realizar um filme sobre a história de uma Deusa branca, que havia vivido na selva amazônica:

Um grupo de mulheres loiras de São Paulo foi contratado para atuar e unir-se a essa jornada que partiu no ano seguinte, com uma expedição do Serviço de Proteção ao Índio, em uma viagem de 70 dias pelo rio Negro até a fronteira com a Venezuela. O filme nunca foi realizado, mas a expedição, que se intitulou *Experiência n. 4*, alcançou feitos extraordinários, como o contato com tribos indígenas isoladas até então: os waimiri, os paquidara e os xirianã (MELIM, 2008, p. 22-23).

¹⁴ Há especulações de que Flávio de Carvalho teria criado quatro experiências e não três. Porém, a primeira das ações é uma questão controversa, pois para alguns autores ela teria sido um afogamento simulado quando o artista era adolescente, outros, por sua vez, negam a sua existência.

Flávio de Carvalho teve em suas ações o atrevimento de enfrentar o estabelecido, de se jogar ao risco e de, simplesmente, viver o inesperado. Observamos que existe uma ligação direta entre suas experiências e a performance que embora estivesse em voga desde o futurismo italiano, só ganharia um vocabulário mais crítico anos depois. Seus trabalhos constituem testemunhos de uma atitude precursora na trajetória da performance no Brasil, que terá nas décadas seguintes uma maior integração aos processos criativos de muitos artistas.

Conforme Paulo Reis (2010), nos fins dos anos 1950 um pensamento sobre corporeidade se torna mais presente devido à crise do Concretismo nacional e o aparecimento do Neoconcretismo. Tratava-se da manifestação do corpo fenomenológico e da experiência estética da obra pela qual a relação com o espectador adquiria uma participação efetiva e se firmava para além de uma vivência sensorial com o trabalho artístico. O corpo, concomitantemente, recebia estatuto político e combativo ao se posicionar frente ao cenário de transformações que vivia o país. Entre os anos 1960 e 1970, por exemplo, ele era acionado como um lugar para discussões relacionadas a um contexto caracterizado por passeatas, por perseguições políticas, pela guerrilha urbana, pelo AI-5 e pela tortura. Esse período foi marcado por um adensamento de ações descritas pelo crítico Mario Pedrosa como “experimentalidade livre”, o que correspondia, exatamente, a uma complexa reavaliação da presença do objeto nas poéticas artísticas. O corpo e o espectador têm seus papéis alterados, enquanto os artistas dialogavam com novas mídias, suportes, linguagens e procedimentos.

Nesse momento de intensos conflitos, desvios e diferentes caminhos no campo da experimentação artística, Hélio Oiticica tornou o público agente das experiências que promovia em suas poéticas. Imerso numa experimentação que não se fixa ou se limita, mas que se desdobra e faz coexistir dualidades e tensões, o artista desenvolveu uma obra em que o conceitual e o fenômeno vivo se articulam. Com os “Parangolés”, resultante de sua convivência com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, ele passou a integrar seus trabalhos ao cotidiano. Pensou outras maneiras de se relacionar com a corporeidade, o espaço, o movimento e a cor, questões que também estarão presentes em outras obras, como “Mundo-abrigo”, “Bólides” e “Ninhos”.

De acordo com Paola Berenstein (2008), os “Parangolés” de Oiticica corresponderam o começo de um processo que lhe permitiu sair dos suportes tradicionais para fazer o corpo brincar, ao possibilitar que o espectador dançasse ao vesti-los, e só com isso a obra alcançaria seu objetivo principal: ser relacional, isto é, dar ao sujeito a chance de deixar de ser um elemento de fora (estranho) para ser participante na atividade criadora:

Seria, pois, o Parangolé, um buscar, antes de mais nada, estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Esse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário, mas de um sentido espacial definido, uma totalidade. Há aqui uma diferença fundamental entre isso e o fato cubista, por exemplo, da descoberta da arte negra como fonte riquíssima formal-expressiva etc. Era a descoberta de uma totalidade cultural de um sentido espacial definido. Era a tentativa primeira e decisiva do desmonte da figura na arte ocidental, da dinamização expressiva da figura, da procura da dinamização estrutural do quadro tradicional, da escultura etc. O Parangolé, porém, situa-se como que no lado oposto do cubismo: não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto (OITICICA, 2011, p. 68).

Os trabalhos de Lygia Clark¹⁵ também contribuíram para um alargamento da compreensão do corpo na arte e para o surgimento de novas indagações para a performance no Brasil. Sua poética, assim como a de Hélio, exigia uma participação imediata do espectador, a ideia era colocá-lo para dentro da obra. No início da década de 1960, ela criou uma série de objetos que somente ganhariam sentido quando manuseados pelo público, revelando-se como “estruturas vivas” ou “organismos relacionais”. Para a artista, os “Bichos”, estruturas geométricas e tridimensionais, unidas por dobradiças, se transformariam com a interação do espectador-participador, agora convidado a descobrir as inúmeras formas que esta armação aberta pode lhe oferecer. “Cada Bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa [...] O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (CLARK, 1980, p. 17).

Mais um trabalho importante é o “Caminhando”, no qual Lygia atribuiu uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. Enfatizando a ação em si mesma e permitindo “a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (*Idem, Ibidem*, p. 25). Nesta obra, a artista convidou as pessoas a cortar tiras de papel, torcendo-a e colando-a de maneira que obtenha a fita de *Moebius* e à medida que se faz isso, a folha tende a afinar e se desdobra em entrelaçamentos. Cada “Caminhando” era uma espécie de realidade que se mostra durante o tempo de atuação do espectador-autor. Outros processos importantes de Clark, são os trabalhos “Nostalgia do corpo”, “A casa é o corpo/ O corpo é a casa”, “Pensamento mudo” e “Fantasmática do corpo”, quando a artista seguiu no sentido da não representação e da superação do suporte. Ela propôs a desmistificação da arte, do artista e do público, além de ampliar as possibilidades de

¹⁵ Nas considerações desta pesquisa, voltaremos a falar de Lygia Clark a partir de questões mais específicas envolvendo o ritual e a performance.

percepção sensorial em seus trabalhos e integrar o corpo à arte, de forma individual ou coletiva.

Os objetos e propostas artísticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark expandiram-se pelo mundo, inventando espaços, lidando com as pessoas ou tudo isso simultaneamente, versando em estratégias de construção de vida dentro do coletivo.

“Ovo” e “Divisor” de Lygia Pape, desenvolvidos respectivamente em 1967 e 1968, também são poéticas desse momento de reavaliação do objeto e do corpo na arte nacional. O primeiro é composto por cubos de madeira cobertos de um plástico muito fino, colorido em azul, vermelho ou branco, que deve ser rompido pelas pessoas, para que tenham a sensação de nascimento. A apresentação original, realizada no evento “Apocalipopótese”, no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, trazia três sambistas da Mangueira que, ao som das batidas da percussão da bateria, saíam do interior dessas estruturas rompendo suas “paredes”. Já no segundo, uma multidão preenche um pano branco de trinta metros quadrados, colocando a cabeça nas várias fendas existentes no tecido. A participação das pessoas concedia “àquela superfície plana o estatuto de uma superfície viva, por meio dos movimentos individuais de cada participante” (MELIM, 2008, p. 27).

Pape elaborou objetos e instalações marcados pela ironia e por críticas à situação política do país. Para o crítico inglês Guy Brett¹⁶, seus trabalhos não se conectam a um consumo apressado e sem reflexão, o que importa para eles é o modo como são vivenciados pelo espectador. A artista não se prendeu aos mesmos suportes ou procedimentos, sua produção é sempre inovadora e enfrenta questões diversas.

No Recife, durante as décadas de 1970 e 1980, Paulo Bruscky promoveu uma série de trabalhos no espaço urbano, dentre os quais destacamos a performance “O que é arte? Para que serve?”. O artista passeou pelas ruas da cidade com cartazes, com as frases homônimas ao título da obra, e também posou em vitrines da capital pernambucana, tal como os “homens-placas” que circulam no centro das grandes metrópoles brasileiras. Bruscky problematizou sobre a função da arte, seus ideais estilísticos de pureza, a pressão mercadológica sofrida pelos artistas, entre outros aspectos.

Em “Artexpocorponte”, ele convocou a participação dos transeuntes que posicionados nas pontes Boa Vista e Duarte Coelho, paralelas uma à outra, passam a trocar mensagens. O vão entre essas estruturas marca a distância daquilo que se emite e do que é possível de ser

¹⁶ Comentário do crítico inglês Guy Brett sobre a obra de Lygia Pape. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/Lygia-Pape>>. Acesso em: 11 set. 2014.

recebido. A obra reforça a necessidade de dizer e de trocar, superando as dificuldades da distância e da censura, ocasionadas pela ditadura militar, época em que esta intervenção foi realizada. E fator que também acompanhará toda a sua produção de arte correio. Bruscky “é um artista que preza pelo experimentalismo, está sempre buscando novos meios de dar forma às suas ideias. Ele cria a partir de elementos do cotidiano, dá a ver a beleza e a poesia da vida nas coisas mais precárias” (MARSILLAC, 2011, p. 1294). O pernambucano se vale do humor, do inusitado e da efemeridade para criar suas poéticas, atuando de forma crítica frente às imposições do Estado ou dos cânones da arte, como podemos observar em seu processo de criação a partir de trabalhos, como: “Arte Cemiterial”, “Enterro Aquático I” e “II”.

Ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000, a artista Márcia X realizou um conjunto de trabalhos ousados e acrescidos de forte ironia. De acordo com Fernando Cocchiarale (2005), sua produção floresceu na trilha contrária do retorno à pintura nos anos de 1980. “A obra de Márcia, [...] tornou-se uma voz dissidente da saudada volta ao fazer pictórico que devolvia ao mercado seu fetiche mais valioso. Dissidência que empresta à sua obra, desde seus primórdios um tom iconoclasta”¹⁷.

Em seu trajeto sobressai uma relação bastante singular de performances como “Tricyclage” (1987), na qual ela e Alex Hamburger, sem nenhum tipo de permissão oficial, invadiram o palco da Sala Cecília Meireles pedalando velocípedes durante a execução de um concerto-homenagem a John Cage. “Desenhando com terços”, na década de 2000, em que a artista, vestindo uma camisola branca, usou centenas de terços para realizar desenhos de pênis no chão de uma sala. A obra causou polêmica quando participou da exposição “Erótica - Os sentidos na arte”, que esteve em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília. Muitos membros da Igreja Católica se sentiram ofendidos e a instituição acabou por ceder à pressão deste público, retirando o trabalho da mostra.

Entre 2003 e 2004, Márcia X realizou ainda duas das mais emblemáticas performances de sua carreira: “Alviceleste” e “Cadeira Careca / Le Chaise Chouve”, respectivamente. Na primeira, nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ela despejou tinta azul de caneta tinteiro em funis de vidro pendurados no teto. A tinta escorria por finas correntes e impregnava o chão de gesso formando manchas azuis. Na segunda, em parceria com seu marido Ricardo Ventura, Márcia barbeou uma *chaise longue* *Le Corbusier Le Cobusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret*, de couro de vaca, nos *pilotis* do edifício Gustavo

¹⁷ Citação referente ao artigo “Uma obra iconoclasta”, de Fernando Cocchiarale, publicado originalmente no Jornal do Brasil em fevereiro de 2005. Disponível em: <<http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>>. Acesso em: 18 set. 2014.

Capanema, antiga sede do Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro. Nesta homenagem a Le Corbusier, a dupla citou também “Le Dejeuner en Fourrure”, de Meret Oppenheim, obra fundamental para o movimento surrealista.

Outro artista que trouxe considerações significativas para a performance brasileira foi Ricardo Basbaum. Ele apresenta obras-proposições que surgem do encontro e do compartilhamento com o espectador, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. É como uma tentativa constante de perceber uma obra “como deflagradora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva” (MELIM, 2008, p. 61).

Processos como esses integram os 11 vídeos da série “Eu-você: coreografias, jogos e exercícios”, desenvolvidos entre 1999 e 2014, em contextos diferentes, como residências, oficinas e exposições. O artista registrou ações com pessoas vestindo camisas com os pronomes “eu” (vermelho) e “você” (amarela), explorando situações performativas de dinâmica de grupo. A partir de instruções preliminares de Basbaum, coreografias diversas são tecidas pelos participantes, muitas vezes tendo como referência as linhas arquitetônicas dos locais onde a performance acontece: uma praça no interior do Brasil ou em espaços do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Costumo dizer que eu-você: coreografias, jogos e exercícios é uma proposição person-specific, parodiando o influente jargão minimalista que relaciona a obra com a especificidade do lugar. A medida de sucesso dessa atividade é trazida pelo calor do contato coletivo, frente ao rumo das escolhas e decisões – e é preciso conduzir à construção do grupo, através de apresentações e conversas, experimentações e trocas, até que se deflagre um efeito de conjunto: a partir desse momento tudo o que se produz é ação de grupo, coreografia do múltiplo. Construir as próprias regras, de acordo com cada lugar, em exploração do entorno, é o que fazemos. Pronomes como pretextos para jogos, no sentido de demarcar áreas de encontro e desencontro – locais de relacionamento entre você e eu, em suas simetrias ou assimetrias, produzindo cadeias de movimentos em sincronia e também o desencontro. Saber que a proposição pode não funcionar é um alento; é um alívio considerar a possibilidade da falha iminente e procurar eludi-la no trato coletivo; mover-se na linha limite entre quase-nada e a cadeia dos encontros sucessivos, multiplicadores¹⁸.

Podemos ainda exemplificar outra ação de Ricardo Basbaum com teor igualmente propositivo, mas nesta situação específica sem a presença do artista e com a inteira responsabilidade do indivíduo participante. “Novas Bases para a Personalidade” (NBP), iniciado em 1989, consiste em um objeto transportável inteiramente oferecido às conexões diretas com o público. São pequenas estruturas construídas em ferro, tela de arame, espuma,

¹⁸ Trecho da entrevista de Ricardo Basbaum a curadora Renata Marquez, disponível em: <<http://www.geografiaportatil.org/files/volante-basbaum-port.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2014.

tecido e isopor, pensadas para que os participantes as usem da forma como achar mais adequada. O registro da interação com a obra é livre, podendo ser expresso por meio de texto, vídeo, som ou objeto.

Basbaum, inclusive, desenvolveu dentro do “NBP” o projeto “Você quer participar de uma experiência artística?”, que tem como um de seus desdobramentos, a criação de um website¹⁹, no qual é possível se ter acesso às declarações dos participantes e do próprio artista neste trabalho específico, além de um grande banco de dados sobre a produção em si. A plataforma digital se encontra traduzida para o inglês, o português e o alemão. As experiências podem ser acessadas pela data de sua concepção, pelo nome do participante ou pela cidade de realização.

Navegando pelo site percebemos o quão variado são as formas de uso dado ao objeto proposto pelo artista, por vezes, transformado em isopor para gelar a cerveja, mesa, cadeira, carro, cama, esconderijo, adereço de casa, barco, espaço para vender pulseiras e colares artesanais, e, assim, tantos mais. Aqui a banalidade é atravessada por múltiplos indivíduos, máquinas e instituições constituindo uma grande rede de afetos vividos, que só poderia existir devido à mutabilidade do projeto poético em questão.

Você gostaria de participar de uma experiência artística? Se inicia com o oferecimento de um objeto de aço pintado (125 x 80 x 18 cm) para ser levado para casa pelo participante (indivíduo, grupo ou coletivo), que terá um certo período de tempo (em torno de um mês) para realizar com ele uma experiência artística [...] O objeto utilizado em Você gostaria de participar de uma experiência artística? Em sua forma estabelecida de acordo com o projeto NBP - Novas Bases para a Personalidade, um projeto em desenvolvimento contínuo compreendendo desenhos, diagramas, objetos, instalações, textos e manifestos, iniciado em 1990. O projeto NBP conecta práticas e conceitos da arte contemporânea a estratégias comunicacionais, associando-se com alguns dos recentes desenvolvimentos do campo das políticas da subjetividade. A forma específica NBP foi desenhada para ser memorizada tão facilmente quanto sua sigla: ao experienciar qualquer trabalho NBP o espectador sai com NBP e sua forma específica em seu corpo? Uma modalidade de memória implantada ou artificial, como resultado de uma estratégia de contaminação sensorial subliminar. O projeto NBP busca deflagrar processos de transformação, na mesma medida em que assimila e incorpora transformações como resultado de sua própria história e processo²⁰.

Não só a produção individual de cada artista, com suas tocantes singularidades, favoreceram a história da performance no Brasil, mas contamos ainda com o surgimento de

¹⁹ O website “Você quer participar de uma experiência artística?” foi criado como parte da “arquitetura escultural”, assim, chamada e produzida por Ricardo Basbaum para a Documenta 12, em Kassel, no ano de 2007. Mais informações disponíveis em: <<http://www.nbp.pro.br/>>. Acesso em: 6 nov. 2014.

²⁰ Trecho retirado da plataforma digital “Você quer participar de uma experiência artística?”. Ver o endereço na nota anterior.

uma série de festivais ou ações na área, das quais uma das mais famosas é a “VERBO”²¹, uma mostra da Galeria Vermelho, em São Paulo, iniciada em 2005, que contabiliza no currículo dez edições concretizadas. Seu objetivo é promover a apresentação de trabalhos (atos) artísticos, discussões e publicações ligadas ao universo da performance.

O evento, de natureza interdisciplinar, reúne brasileiros e estrangeiros, propondo-se a conceber, no espaço da galeria, um lugar de convivência que permita encontros e intercâmbios de saberes entre público e artistas de diferentes procedências. A última edição ocorreu de 15 de julho a 9 de agosto de 2014, sua temática girou em torno de questões relacionadas às práticas de documentação e registro de ações, por intermédio de fotos, vídeos, partituras e proposições, prezando também sua autonomia no tempo, seu status e sua relevância no sistema da arte atual.

De uma maneira geral, muitos são os nomes e as iniciativas que fortaleceram e trouxeram discussões importantes não só para o cenário nacional, mas para a performance como um todo. Nesse percurso, há de se ressaltar ainda algumas manifestações recentes e significativas que merecem nossa atenção, sobretudo, pelo fato de ainda não serem tão difundidas no país. São propostas independentes e peculiares que acontecem fora do eixo Rio-São Paulo, e tem como uma de suas preocupações incentivar a troca de experiências entre os artistas. Desse conjunto, citamos os casos do “TRAMPOLIM_”, na cidade de Vitória (ES), do “Circuito Regional de Performance BodeArte”, em Natal (RN), e do “PERPENDICULAR”, em Belo Horizonte (MG)²².

O “TRAMPOLIM _” surgiu a partir do desejo do artista Marcus Vinicius de dar mais visibilidade a arte da performance entre o público e de impulsionar a produção performática, inicialmente, na capital capixaba, para depois adquirir um caráter itinerante. Ao lado da amiga e *performer* Rubiane Maia, eles realizaram seis edições do projeto, entre outubro de 2010 e março de 2011, reunindo mais de 50 artistas de diferentes nacionalidades. Segundo a dupla, em entrevista concedida ao jornal Diário do Nordeste na época em que veio à Fortaleza²³, o objetivo da ação é que funcione como plataforma e espaço de encontro de artistas do Brasil e

²¹ Informações sobre as edições da “VERBO”, com seus artistas, imagens, vídeos, textos e a publicação do evento em PDF, estão disponíveis em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/verbo>>. Acesso em: 7 nov. 2014.

²² Adiante analisaremos com mais detalhes a proposta do “PERPENDICULAR”, uma vez que faz parte do processo de criação de Wagner Rossi Campos, artista que estudamos nesta pesquisa.

²³ Em Fortaleza, o projeto “TRAMPOLIM_” ocorreu em março de 2011, através da mediação do artista cearense Júnior Pimenta, que solicitou o apoio do Centro Cultural Banco do Nordeste para trazer a iniciativa à cidade. Esta edição contou, além de sua própria presença, com a participação dos artistas Aslan Cabral (Recife- PE), Rubiane Maia (Vitória-ES), Verónica Meloni (Argentina), Marcus Vinicius (Vitória-ES), Johannes Blomqvist (Suécia) e o Coletivo Curto Circuito (Fortaleza-CE). A matéria completa está disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/trampolim-itinerante-chega-a-fortaleza-1.202849>>. Acesso em: 20 set. 2014.

do exterior, no sentido de compartilhar e discutir acerca da bagagem que cada um carrega a partir de suas próprias particularidades. Sendo assim, estendia-se tanto para *performers* emergentes quanto para os de produção já consolidada, agrupando olhares e formações distintas. Contudo, o “TRAMPOLIM_” encerrou suas ações a partir de 2012, devido à morte prematura de Marcus Vinicius, aos 27 anos, em uma viagem à Turquia.

O TRAMPOLIM_ é uma iniciativa independente do LAP! _Laboratório de Ação & Performance [...] Tudo começou com o desejo de reunir afetos, estar entre amigos, falar sobre vida e discutir sobre a prática da performance. Gostaria de fazer isso sem regras, sem microfones. A ideia era construir um espaço aberto e coletivo onde o público pudesse experimentar e penetrar na poética de amigos artistas que ganhei nos encontros e festivais de performance realizados mundo afora. O TRAMPOLIM_ nasceu em Buenos Aires, São Paulo, Córdoba, Murcia, Rio de Janeiro, Varsóvia, Madrid, Piotrkow Trybunalski, Lisboa, Monterrey e tantas outras paisagens. De lá pra cá, o TRAMPOLIM_ ganhou muitos padrinhos, muitos tios e muitos companheiros ²⁴.

O “Circuito Regional de Performance BodeArte”²⁵, por sua vez, é uma idealização do Coletivo ES3, composto atualmente por Chrystine Silva, André Bezerra e Felipe Fagundes, com a finalidade de realizar conexões e trocas entre práticas distintas de performance, advindas de diferentes contextos, além de suprir uma necessidade, de seus idealizadores, de um mapeamento de *performers* no Nordeste brasileiro, para através disso, estabelecer uma rede consciente de si e diversa em suas diferenças e contradições de cenário. Essa proposta foi realizada três vezes, entre os anos de 2011 e 2013, sempre na cidade de Natal, mas com abrangência nacional, a partir da participação de mais de 100 artistas de 19 estados brasileiros.

A terceira edição teve um formato diferente das anteriores por falta de incentivo para custear o projeto. Se antes se caracterizava pela efetivação de ações performáticas pela cidade, oficinas e debates sobre o tema, esta última, aconteceu sob a forma de exposição, chamada de “Corpos ausentes”, na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, contando com 100 registros de trabalhos de mais de 120 *performers*. Para a concepção da mostra, os organizadores do “BodeArte” abriram uma convocatória convidando artistas de todo o país a enviar imagens de performances. As fotos são, portanto, ausências de presenças. O que se serve como ironia a precariedade de políticas públicas e a falta de trato do Estado para com as artes no Brasil. As perspectivas para um próximo evento estavam concentradas para janeiro de

²⁴ Depoimento de Marcus Vinicius para o folder de divulgação do “TRAMPOLIM_”.

²⁵ Mais detalhes sobre o “Circuito Regional de Performance BodeArte” estão disponíveis em: <<http://circuitobodearte.blogspot.com.br/search/label/II%20Circuito%20Regional%20de%20Performance%20BodeArte>>. Acesso em: 20 set. 2014.

2015, novamente independente, e com a possibilidade de ter alguns convidados e os demais a partir de outra edição da “Corpos ausentes”.

O III Circuito Regional de Performance BodeArte, com o subtítulo de “Corpos Ausentes”, recebeu em 2013 apenas inscrições de registros fotográficos de performances. Uma foto por performer ou coletivo, lotando uma sala de exposição de ausências desses bodes da performance pelo Brasil [...] Em poucas linhas a proposta reuniu, em uma exposição, a ausência nos investimentos, nas perspectivas de financiamento, nas câmaras setoriais de linguagens artísticas reconhecidas pelo Ministério da Cultura, nos diversos recantos dos quais foram ausentadas as performances, os performers e a performance arte, e criou a partir dela um ponto de visibilidade, um pico de ausências como ação de performance. Foram exatamente cem trabalhos inscritos com participação ampliada de mais estados brasileiros, incluindo os da região Norte do Brasil (BEZERRA, 2014, p.31).

Do mesmo modo como tivemos a preocupação, no capítulo anterior, de lançar um olhar mais geral acerca de algumas das raízes da performance, buscamos, neste momento, trazer para a discussão os trabalhos de artistas brasileiros que contribuíram para o aprofundamento e a manifestação dessa linguagem no cenário nacional. Contudo, mais uma vez chamamos atenção que, não se trata de construir um percurso histórico e de criadores, o intento é elaborar um pensamento acerca das questões que esses artistas nos trouxeram a partir de seus processos, imbricados em diferentes épocas, em diferentes “brasis”, e de como isso possibilitou a abertura para novas cogitações referentes às maneiras do artista lidar com o trabalho, o público, o corpo, a sexualidade, a identidade, a memória, o tempo, etc. Tais aspectos desenharam um contexto performativo do qual se alimenta o *performer* Wagner Rossi Campos, que terá sua produção analisada nesse estudo como veremos mais à frente.

Dessa forma, notamos que se com Flávio de Carvalho a performance brasileira engatinhava seus primeiros passos, debatendo desde já a própria noção de obra e de seus meios de disseminação dentro de âmbitos culturais específicos, onde a expressão corporal era caracterizada por um olhar rígido e, sobretudo, conservador da retrógrada burguesia de São Paulo; com Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, esta linguagem ganhava um corpo que intervia no modo do artista se relacionar com o espectador e com o seu próprio fazer artístico, além de repensar o uso dos objetos cotidianos, deslocando seu valor utilitário para lhe imprimir um teor de renovação perceptiva. Aqui, não nos referimos a uma estetização do objeto, mas de um aproveitamento de sua forma-estrutura numa outra condição espacial, a da obra.

Oiticica, por exemplo, criou objetos/ambientes imersivos com diversas insinuações à cultura nacional, cujo sentido era completado pela presença do público, “no aqui agora, em tato; paladar; visão; olfato; audição; e humores” (SANTOS, 2008, p.23). Ele é um dos artistas

de sua geração que contribuiu com o alargamento da nossa percepção perante um trabalho de arte. Do ponto de vista da produção, há um processo de estranhamento e instauração de um novo tipo de conhecimento aberto à imaginação que sobre essa poética se recria. Atrelado a isso havia sua obsessão pela cor, o que o levou a procurar a pintura fora do quadro, como no corpo em movimento, aproximando-o da vivência espacial e social das comunidades marginalizadas.

Já Clark estabeleceu suas pesquisas, na fase pós-neoconcreta, entre a expressão artística, as experimentações corporais e a Psicanálise, aproximando arte e vida em sua obra. Ela propôs ao espectador viajar sobre si mesmo para além dos confins da representação, desmanchando contornos e a imagem corporal delineada pela ordem social. Lygia nos convidava a uma complexa aventura pela processualidade de partes adormecidas de nosso corpo-ser. Ela extrapolou os limites da arte e fez com que o significado do objeto passasse a depender inteiramente da experimentação, impedindo que o mesmo fosse apenas exposto e consumido pelo público sem ser afetado por este encontro.

Pape também foi movida por uma inquietação experimental e pela ideia do espectador como participador na obra, rompendo com o dualismo entre corpo e mente, o sensorial e o intelectual. Ela, como Hélio e Clark, experimentou em seu próprio processo de trabalho, os reflexos do modernismo no país e sua posterior superação através de propostas sintonizadas com a nascente, naquele momento, produção contemporânea. A artista, ao longo de sua obra, trabalhou a integração das esferas estética, ética e política. Ou seja, “escolheu agir num terreno ambíguo situado entre a percepção coletiva (não apenas a de teor histórico e cultural, mas também institucional) e a percepção individual (tanto sensorial, quanto cognitiva) do espaço e da imagem brasileiros”²⁶.

Tempos depois, Paulo Bruscky contagia a performance brasileira com a acidez de seu humor e a sua maneira muito própria de lidar com o inusitado. A obra do pernambucano é, pois, ponto de fuga, é exceção para o que está dado como “verdade”. O artista promove desassossegos e concebe em cada trabalho uma espécie de ficção, que alude a uma nova maneira de reorganizar o real. De acordo com Jacques Rancière, para fazer a ficção, a arte tem que se conectar de alguma maneira com a realidade. O criador deve levar em consideração a capacidade de heterogeneidade sensível da estética artística. Logo, uma política da arte é aquilo que desafia as convenções do mundo. Ela nos faz desaprender o que a gente pensava

²⁶ Fragmento do texto “Entre o olho e o espírito/ Lygia Pape e a renovação da arte brasileira”, escrito por Fernando Cocchiarale, disponível em: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

que sabia, e a poética de Bruscky nos promove exatamente isso. Nela, arte e política caminham juntas a partir de um jogo ficcional.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer [...] Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens (RANCIÈRE, 2005, p. 58-59).

Irreverente e com profundo conteúdo político, numa linha divergente a de Bruscky, a produção de Márcia X discute as relações entre arte, erotismo, religião e opressão a condição feminina. Suas performances insólitas põem em discussão temas tabus para a sociedade brasileira. Ela mistura e contamina os limites entre o sagrado, a perversão e o humor, deixando ao espectador uma sensação entre o incômodo, a perplexidade e a pilhéria.

Se para as ações de Márcia, o público é incitado a se envolver com seu trabalho a partir daquilo que ela oferece vinda de uma construção (diretamente) de si própria, os trabalhos de Ricardo Basbaum tem o espectador como coparticipe da obra, isto é, muitas vezes, a criação se dá em conjunto com o outro. Ao entregar o objeto artístico a um desconhecido para que intervenha sobre este, o artista perde o controle de algo que era aparentemente “seu”, sem ter a menor ideia do que retornará para ele. A afetação é mútua e a obra se encontra em constante processo de metamorfose, como numa reação em cadeia. O trabalho de Basbaum é um corpo de múltiplas formas que contém infinitas possibilidades de ser onde artista e público fundem papéis em um salto para o recôndito.

Todas essas referências artísticas levantadas, junto aos eventos realizados pelo “TRAMPOLIM _”, a “BodeArte” e a “VERBO”, são fundamentais para a construção de um caminho teórico que nos serve de base para refletir a performance desenvolvida por Wagner Rossi Campos: artista e pesquisador, também, nos moldes acadêmicos, com produção atuante e postura significativa no cenário performático latino-americano, cuja obra ainda é desconhecida pelo circuito oficial do país.

Portanto, a partir do item a seguir, vamos nos dedicar ao processo desse artista considerando não apenas suas ações, mas os depoimentos retirados das entrevistas e conversas informais que realizamos com ele, ao longo dos anos de 2013 e 2014, e seus próprios escritos

oriundos de suas incursões no meio universitário. Aqui, discurso e obra se tencionam e geram diálogos nos revelando nuances e caminhos de argumentação para o presente estudo.

Os confrontos entre os escritos de Wagner tornam-se importantes para suscitar questões e encaminhar determinados enfoques na pesquisa, assim nos torna possível relacionar seus textos e estabelecer entre seus distintos conteúdos composições profundamente interligadas para a constituição de um repertório de proposições conceituais sobre o seu trabalho. Para Cecilia Almeida Salles (2008), a rede de criação se apresenta como um sistema aberto, no qual encontramos uma infindável variedade de elementos, onde destacamos o próprio depoimento do artista: uma fonte de singularidade de seu processo de criação, que nos auxilia na busca do entendimento do que é específico no modo de construção de cada obra desenvolvida. Por isso, o nosso interesse em considerar tal fato nesta reflexão.

3.1 Uma rede de conexões com a vida

A abordagem do trabalho de Campos será realizada a partir de seus procedimentos de criação, numa perspectiva relacional, e, para tal, escolhemos como base metodológica a Crítica Processual, sustentada na Semiótica de Charles Sanders Peirce, que vem sendo desenvolvida pela pesquisadora Cecilia Almeida Salles:

Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente inter-relacionados [...] Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultura, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim, entre tantas questões. A continuidade não é cega, mas tem tendências, que enfrentam a intervenção de acasos [...] Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra (2008, p.37).

Entendemos, assim, que uma obra não é o resultado de uma grande ideia original, nascida nos momentos iniciais do processo, mas é algo espalhado por todo o percurso. Dessa forma, através dos caminhos de criação e do discurso de Wagner, será constituído esta análise, sem, portanto, abdicarmos de um posicionamento próprio e crítico perante aquilo que nos chega. Não pretendemos assumir uma visão temporal linear, considerando que um trabalho de arte é de natureza incerta e está em permanente estado de construção. Tão pouco, temos o interesse de fixar uma cronologia das experiências do artista, uma vez que a todo instante

outros artifícios e recursos poéticos podem ser criados, recombinaos e culminar em novas estruturas.

Na arte “estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade [...] O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente” (SALLES, 2009, p. 29). Nessa pesquisa, veremos as criações inseridas em um jogo movido por conflitos e apaziguamentos, certezas e instabilidades, erros e acertos, gritos e silêncios, memórias e esquecimentos, idas e vindas, escolhas e restrições, o comum e o acaso. Imergir no processo de construção de uma obra é conhecer quais são os aspectos direcionadores, de teor ético e estético, presentes nas práticas artísticas. A Crítica de processo, no contexto desta pesquisa, trata-se de um recurso para se aproximar da singularidade de um artista, perceber seus planos de valores, seus desejos, intencionalidades e as crenças que regem seus modos de ação. “Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo [...] O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 143).

Nesse sentido, vemos o artista, em questão, desenhar a identidade de um trabalho circundado por interrupções, mas sem um ponto final. O objeto dito terminado pertence a um processo de contínuo estado de inacabamento, sendo, ao mesmo tempo, gerado e gerador de outros instantes do processo de criação. A incompletude lhe é inerente e “há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado [...], a precisão absoluta é impossível” (SALLES, 2008, p. 20).

É importante pensarmos no ato criador como uma complexa rede de inferências, na qual toda ação dialoga com outras de igual relevância, cuja produção vai se desenvolvendo em um sistema aberto, que troca informações com seu meio ambiente. O artista alimenta sua poética das relações tecidas com o tempo, com o espaço e com o contexto sociocultural em que vive:

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. Baktin (1981, p.29) afirma que “as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram” (SALLES, 2009, p.41).

A criação sob essa perspectiva é como uma rede de conexões cuja profundidade se encontra associada à multiplicidade das relações que a mantém. Segundo Salles (2008, p.17), no caso da elaboração de um trabalho de arte, podemos dizer que, no decorrer dessa jornada, a

rede adquire potência à medida que outras relações vão sendo fundadas. A autora também ressalta que o conceito de rede é indispensável para abranger características significativas dos processos de criação, como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos.

Tal aspecto reforçaria a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento do artista e ao modo como ele se relaciona com seu entorno.

Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável [...] Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções [...] essas interações da rede se dão por contato, contágio mútuo ou aliança, crescendo por todos os lados e em todas as direções. É importante pensarmos nessa expansão do pensamento criador, no nosso caso, sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção (SALLES, 2008, p.24-25).

O processo de criação abrange diferentes etapas de armazenamento, filtragem e seleção de informações, vindas das mais variadas experiências dos artistas, que combinadas ou transformadas entre si proporcionam o aparecimento de infindáveis alternativas de ser para a obra. De modo geral, a criação estabelece uma série de interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura. Passado e presente dialogam constantemente e remetem ao futuro.

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidade, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras. Assim os críticos de processos conhecem muito sobre o percurso criador nos registros, ou seja, nas extensões de um pensamento em construção (*Idem, Ibidem*, p.51).

O processo criativo se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações. Esses movimentos de construção da obra vão compondo sua trajetória. E nessa enxurrada de referências não é possível apontar isoladamente a raiz de um trabalho, “caso contrário, se desprenderiam o seu conteúdo, a sua substancialidade e a sua compreensão. O que compõe uma obra são as tessituras e as relações entre seus componentes referencias” (NEVES, 2009, p. 119).

É por isso que, no próximo tópico, iremos analisar o percurso de Wagner Rossi Campos sem dispor as informações compartilhadas pelo artista de maneira hierárquica (apesar de certas vezes seguirmos esse caminho justificado pelo grau de importância de

acontecimentos pessoais e seus possíveis ecos na produção do artista); mas nos preocupando em verificar como se deram as relações e as transformações entre suas performances mais antigas e as que foram produzidas mais recentemente, considerando elementos fundamentais para o processo criativo, como: influências, dúvidas, reflexões e histórias singulares provindas de cada projeto artístico e, principalmente, a relação arte e vida. Adentramos aos modos de como o “viver” e o interagir com o mundo se converte em matéria poética para este artista.

Precisamos destacar ainda que a opção em trabalhar com a Crítica de Processo vem de encontro, por exemplo, ao fato de processo, obra, execução, projeto serem, também, instâncias indissociáveis na linguagem performativa. A performance é como um organismo vivo e dinâmico em transformação constante, assim como esta metodologia escolhida por nós.

3.2 Um artista em busca de si

O interesse em estudar a obra de Campos tem sido impulsionado por vários motivos, dentre os quais, está a referência, em seus trabalhos, aos temas do ritual, da cura e da intensificação de energia, da meditação e da ancestralidade: questões que dialogam com uma linha de raciocínio trabalhada, por mim, há alguns anos. A escolha também se deu pela necessidade de estudar um artista contemporâneo ao tempo desta pesquisa. Outro aspecto importante foi o fato de Wagner ser um artista-pesquisador que tem uma relação com o meio acadêmico. Embora não atue como professor, ele tem algumas produções nesta área, como a pesquisa “Performance MANAS: O instante revelado”, apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em 2005, e a dissertação “Meu corpo é um acontecimento”, defendida na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2009.

O primeiro encontro com o artista, ocorrido no dia 22 de março de 2012, foi movido, a princípio, pela casualidade de qual já se espera o esperado (pelo menos era o que imaginava até então...). Na época, trabalhava no caderno de cultura do jornal Diário do Nordeste, em Fortaleza. Meu eixo de ação era as artes visuais. Lembro que estava naqueles dias de “redação”, exaustivos e problemáticos, quando se quer mesmo é ir para casa deitar e dormir. Mas, para finalizar a “missão” da tarde precisava “cobrir” mais um “evento” e ver se dava “pauta” para uma matéria na manhã seguinte.

Wagner estava na capital com o seu “PERPENDICULAR”²⁷. Ele faria a performance “Ponto caos: curadoria Sabyne”, ao lado da artista visual cearense Sabyne Cavalcanti, (por isso o motivo da ação fazer referência ao nome dela). Não conhecia o *performer* e nem ele a mim. Pensava: “ah, mais um que vem de fora, diz ou faz algo legal e, logo, se vai”.

Os dois artistas em silêncio, entremeados por olhares e gestos, conduziam os que estavam presentes a uma realidade de sentido cosmológico, justapondo e confundido “eus”, excursionando sensibilidades e reconstruindo a capacidade perceptiva de conceber o espaço da ação.

Ele a adornava com fitas coloridas e sininhos. Arava seus pés com terra molhada, batida e enalcada por um dançar próprio de mãos e cabeça, semelhante a um rito de purificação. Ela, por sua vez, vivia um estado de plenitude. Parecia uma árvore de raízes largas e flutuantes. Seria uma entidade da natureza?

Suas expressões se diluíam em sons de chocalhos arrastados pelos corpos em um, quase, transe. Percebi, naquele exato momento, que algo rompeu em mim e já não era mais a mesma de minutos atrás. “O que havia mudado?” “Como dois corpos são capazes de afetar e de serem afetados?” “Será que todo mundo sentiu o que senti?”, questões como essas surgiam a todo instante.

A ideia da performance era confrontar os termos curador e “curadoria”, tema que envolvia, inclusive, toda aquela edição do “Perpendicular”. “Sou um artista que dialoga com conceitos em arte, e me designar curador desse encontro é uma forma de questionar o que é realmente a função desse ‘ente’ na arte institucionalizada. Qual sua força? Por que o artista necessita dele?”, indagava-se Wagner Rossi Campos.

Etimologicamente, curador vem do latim *tutor*: aquele que tem uma administração a seu cuidado. Mais do que identificar talentos e fazer boas análises, este profissional é um dos que dá sentido a uma exposição, porque ajuda a construir, dentre diversos aspectos, um traço de pensamento entre a poética artística e o nível de compreensão do público. Não tão diferente, o neologismo “curadoria” nos remete aos conceitos de cuidado, zelo e cura. Ambas as situações implicam, em certo sentido, proteção ou acompanhamento referente a algo ou a alguém.

Apropriando-se desses contextos, Campos propôs uma performance fundindo as figuras do curador e do curandeiro e, dessa forma, transformou o processo curatorial em uma espécie de ritual mágico. O artista agregou objetos simbólicos da cultura indígena e da

²⁷ Mais à frente vamos discutir com detalhes esse projeto do artista.

tradição folclórica nordestina, como: fitas, batata doce, fumo de rolo e a própria argila, que é um dos principais materiais utilizados no trabalho da Sabyne.

Figura 1 - Sabyne Cavalcanti e Wagner Rossi Campos durante a performance “Ponto caos: curandoria Sabyne” (2012), no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza (CE)



Fonte: Fotos de Fernando Ancil.

A ação foi pensada especialmente para ela, que, não se tratando de uma *performer*, participaria daquela vivência reagindo aos movimentos e as intervenções desenvolvidas por Wagner. Os dois provocaram, aos que permaneciam observando, uma espécie de deslocamento sensorial e estético, instaurando uma relação temporal/espacial desligada de seu caráter comum. “Ponto caos: curandoria Sabyne” converte o atemporal e o instante fugaz a um momento do tempo presente, e torna os corpos dos artistas focos refletores de novas experiências, instrumentos que se pretende afirmar como força viva, possibilidade criativa, ruptura com o que é determinado e esperado, e, assim, colaborando para a criação de rituais

de contato com o próprio corpo e com aquilo que o cerca, dilatando a percepção. Ali presenciei um processo mágico, capaz de aguçar sensibilidades e de conceber existência aquilo que estava na esfera do invisível.

Desde que vi esse trabalho e à medida que a pesquisa sobre performance ritualística adquiria maior dimensão, sabia que não poderia desconsiderar a poética de Campos. É como se algo tivesse começado a frutificar dali. Sentia que precisava envolver-me, deixar aquilo se manifestar, crescer, ganhar corpo e, finalmente, sair para o mundo.

A relação de Wagner com o universo artístico começou a ser desenhada durante sua infância e depois na adolescência. Desde criança, ele se dedicava à pintura e à literatura. Seu pai e uma tia sempre lhe compravam telas e revistas importadas sobre “como aprender a pintar”. Contudo, no Ensino Médio, ele resolveu fazer vestibular para Biologia porque ainda não se via nas artes visuais. Após dois anos de faculdade, sentindo-se frustrado, decidiu cursar artes plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

A pintura e o desenho foram os primeiros meios experimentados, a performance só viria anos depois. Com o término do curso, a falta de retorno financeiro com os trabalhos iniciais e a ausência de um circuito artístico em sua cidade natal, Belo Horizonte, quase o fizeram desistir de produzir, embora contribuísse para seu afastamento temporário no campo da arte:

Passei um tempo trabalhando basicamente com pintura e desenho. Naquele momento, na minha cidade, acho que, no Brasil, como um todo, a gente era muito distante, porque não existia ainda internet e nem essa facilidade de viajar de hoje. Você ficava almejando outros lugares, desejando conhecer e meio que criando fetiches com São Paulo e Rio de Janeiro [...] Havia uma insatisfação minha tanto com a ausência de espaços para arte em Belo Horizonte, como também um desejo de comercializar a minha obra, afinal é difícil para uma pessoa que acabava de se formar ou que ainda está em processo entender o que é a profissão de artes plásticas, aliás, na época parecia ser uma profissão (risos). Isso sempre foi um conflito grande pra mim e depois eu decidi dar um tempo. Eu me casei, entrei em outra história, me distanciei um pouco desse universo, inclusive, porque estava mais frustrado com essas questões e na relação que estava vivendo o lado financeiro era importante. Existe um outro que te cobra uma inserção profissional e acabou que a cidade não me acolhia, eu não me sentia muito acolhido aqui! Enquanto artista eu era uma pessoa muito reservada, então, não fazia parte de muitos círculos, não tinha grupo e nem nada. Enfim, eu me sentia muito sozinho (CAMPOS, 2014)²⁸.

²⁸ Com o intuito de evitar repetições desnecessárias de notas, sempre que recorrermos aos depoimentos de Wagner, oriundo das entrevistas realizadas com o artista, nos anos de 2013 e 2014, em diferentes suportes (pessoalmente e via e-mail, Skype, WhatsApp ou Facebook), iremos convencionar desta maneira: citação direta com três ou mais linhas acompanhada no final com o último sobrenome do artista em caixa alta e entre parênteses, seguido do ano de realização.

Em 1998, Campos, por intermédio de um casal de amigos, passou a frequentar encontros de uma filosofia hindu chamada de *Siddha Yoga*, considerada por seus praticantes como um caminho espiritual para se chegar ao coração. Trazida ao Ocidente por Swami Muktananda, a filosofia tem como intuito ensinar as pessoas a viverem na consciência do ser interior, de modo que elas possam se transformar, assim como o mundo ao seu redor. Os praticantes estudam sobre a vida e sobre o caminho para a autorrealização, praticando, entre outras atividades, a meditação, o canto de mantras e a realização de serviços voluntários.

A prática fez com que Wagner passasse a ter experiências incríveis, estimadas como uma jornada imersiva para entender o funcionamento de sua energia interior. Ele mergulhava em um processo complexo de autoconhecimento e de sensibilização de seu próprio corpo, despertando habilidades muito especiais, pertinentes à oralidade, ao reconhecimento da potência corporal e a sua presença imanente e efêmera, às questões envolvendo o “lidar” com o silêncio, o tempo, o espaço e de como sua percepção sobre essas coisas havia amadurecido ou mesmo “purificado”. Para o artista, o ensinamento é semelhante a um processo alquímico.

A filosofia hinduísta, portanto, despertou a *Kundalini*²⁹ em seu corpo, sendo fundamental para que tenha “consciências” capazes de compreender a matéria e o imaterial, perceber a energia e saber transformá-la. “Isso me leva ao ritual, ao xamanismo, aos experimentos com campos de energia, forças invisíveis e culturas ancestrais que vivem em mim” (CAMPOS, 2014). Ou seja, o crepitar para a coexistência e o reconhecimento dentro dele das culturas indígenas, negras, das divindades da natureza, do cosmos, do corpo vivo, da morte e de todo o sincretismo religioso que corre pelo país. Todas essas experiências foram de grande importância para seu retorno às artes visuais e, conseqüentemente, a descoberta para si da performance como instrumento de expressão artística.

Comecei a mudar a minha forma de pensar total e a experimentar coisas que até, então, não tinha tido a possibilidade de conhecer. Com a *Siddha Yoga* comecei a ter experiências fantásticas na meditação, que foi um processo de entender as energias do meu corpo e do meu entorno, e de como eu posso influir nisso, com uma postura, com uma palavra, com uma intensão, com um pensamento. Isso foi me capacitando a dialogar com certa história que até, então, não passava por mim e que é, exatamente, começar a perceber o mundo a partir de energias. Tudo me parecia mais claro como eu afetava as coisas e como o entorno me afetava, essa troca era uma experiência e não um jogo de poder [...] Muitas coisas que eu não tinha consciência começaram a se ampliar. Meu corpo revelou-se outro porque passei a ver e perceber as coisas de forma diferente. De repente, eu entendi muita coisa que eu não entendia dentro desse pensamento de arte contemporânea, por exemplo, mas não é uma compreensão de quem vai ler um livro e fica a par do assunto, era algo muito dentro de uma lógica sensível. Não estou falando dessa arte contemporânea ligada ao

²⁹ Para os que seguem a *Siddha Yoga*, *Kundalini* é a energia de nossa alma, de nossa consciência, cujo centro de força se encontra situado próximo à base da coluna e aos órgãos genitais.

mercado, estou falando desse pensamento do contemporâneo que a arte trabalha, e que me aproximou muito mais de um desejo de algo que já existia e eu não conseguia alcançar naquele período da pintura, porque eu não conseguia entender o motivo que me movia a fazer pintura, era uma coisa tão individual, depois ela precisava de um outro, precisava de todo um circuito para acontecer. O processo de eu pintar era lindo, mas depois eu ia encostando as coisas. Encostando que eu digo é assim: vai fazer o quê? Não tinha nem como circular, ficava uma coisa muito limitada [...] Foi, portanto, todo esse processo de consciência de presença e de corpo, que me mostrou que a arte é pensamento e que a gente constrói as coisas a partir disso (CAMPOS, 2014).

Em 2003, influenciado pelo que vivia com a prática hinduísta e por certa proximidade com a linguagem performática, Campos apresentou um projeto ao Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), iniciativa independente de artistas criado por Marco Paulo Rolla e Marcos Hill, que estava promovendo o evento Manifestação Internacional de Performance (MIP), em Belo Horizonte. Com o trabalho selecionado, o artista viu nessa oportunidade de realizar sua primeira experiência com performance. Assim nascia “Manas”, derivada de uma palavra em sânscrito cujos significados em português são: mente e intelecto.

Como falar daquilo que é imperceptível, não óbvio, invisível? Como dizer daquilo que é íntimo, instantâneo, frágil e, ao mesmo tempo, universal e sagrado? Como transmitir a experiência de estar no mundo simultaneamente ao ato de experimentar? Como unir a experiência da arte à experiência da vida? A performance Manas é uma flecha disparada sem um alvo definido. É um chute no escuro, uma resposta que não satisfaz à pergunta. E por que performance? Por ser ela uma arte “viva”, que desmitifica os códigos tradicionais da arte, eliminando a característica ilusória desta, privilegiando a vida e suas complexidades (CAMPOS, 2005, p.8).

Segundo o artista, a ideia de “Manas” partiu de uma necessidade pessoal de experimentar a prática da meditação em uma vivência artística. “Querida ter consciência da ‘consciência’ da mente na elaboração e fruição do processo criativo e propor esta experiência ao espectador” (CAMPOS, 2005, p.14). A ação foi tomando forma enquanto ele caminhava pela cidade. Mas após este primeiro contato interno com as “imagens” que surgiam, Campos sabia que ainda precisava aparar as arestas do trabalho, pensar em seu formato, definir o tempo de duração, construir com mais acuidade a obra mentalmente. Sobre esse processo, ele conta:

Para dar mais sentido e força à ideia, e para que a performance tivesse a possibilidade de expressar toda a sua potencialidade, elaborei uma intenção para ela e uma outra pessoal, para a execução dela. Passei a perceber que quanto mais clara a ideia se tornasse, mais viva e presente ela estaria em todo o meu corpo, favorecendo uma atuação forte, direta, focada. Fiquei envolvido nas várias possibilidades que poderia explorar conceitualmente na performance: a) experimentar a conexão com o fluxo mental, deslocando uma prática de meditação, que tem origem em um contexto específico, para uma prática artística; evidenciar a distância existente entre o que o artista pensa e produz e o que o espectador aprende deste fazer; reconhecer o artista como propositor de práticas em tempo e espaço reais; incluir a intenção do artista, o artista, os possíveis objetos agregáveis ao corpo do artista, o espaço no qual

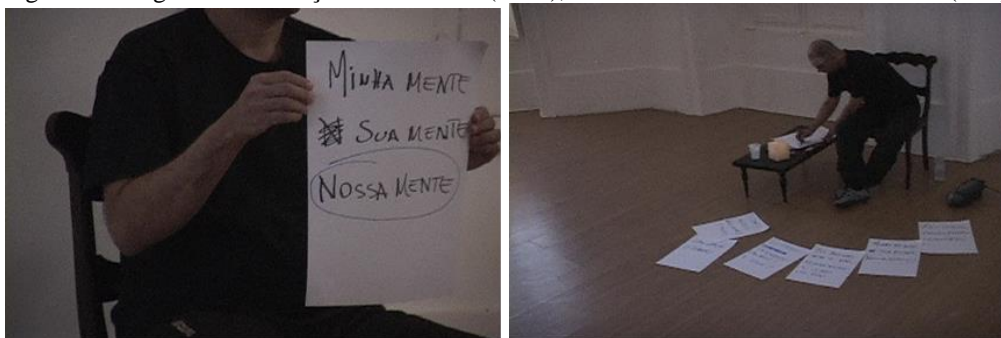
o artista se encontra, o tempo que o artista preenche e o observador como parte integrante da obra; propor ao espectador a consciência de que é parte integrante da obra (*Idem, Ibidem*, p.15).

Em “Manas”, o artista se propôs a ficar, durante uma hora, sentado e em silêncio. Ao seu lado havia uma mesinha com uma vela acesa e um relógio que o auxiliava a cada cinco minutos a escrever, em papel ofício, tudo aquilo que acontecia em sua mente. O texto verbal era a única condição de contato entre o que ele sentia e pensava e o espectador. As folhas escritas colocadas ao chão criavam um tipo de mapeamento simbólico que pretendia ser a evidência física da passagem temporal unida à prática pessoal de Wagner.

Ao chegar a Casa Conde, no dia 19 de agosto, terça-feira, me certifiquei do espaço onde iria apresentar a performance e logo em seguida preparei os objetos de “cena” neste espaço. O horário marcado para o início da minha atuação era 16h45. Um pouco antes, me posicionei no local, percebendo aquele território, buscando me familiarizar com a experiência. Muitas pessoas já estavam sentadas ou em pé me observando e percebi ali que a performance já havia começado [...] Minhas ações ali já eram observadas e eu me senti transformado em um objeto artístico. O tempo transcorria sem interrupção e eu ali em pé me vi diante da certeza de ser o propositor daquela experiência. Chegou o momento e eu me sentei. Agora sim a performance começa para mim. Os primeiros 5 minutos são lentos, arrastados. Meu corpo dói, meu pescoço está tenso, rígido. Procuo relaxar mexendo os braços, o pescoço, a boca. Busco confiança e força. Quero muito tornar viva a ideia inicial. Me apoio na minha intenção e na certeza da validade desta experiência (CAMPOS, 2005, p.15-16).

O artista também ofereceu ao espectador a consciência de que este também era parte integrante da obra, mesmo que, não estivesse sempre ali observando a sua ação. O incômodo originado pela desarticulação de uma postura convencional instigou o público a uma experiência vertiginosa da presença. O espectador não é apenas parte do trabalho, mas estabelece com ele vínculos que “fortalecem sua existência e efemeridade – o próprio devir” (*Idem*, 2009, p. 34). “Manas” é como um convite para se vivenciar um processo temporal mais lento, subjetivo, estático e silencioso.

Figura 2 - Wagner na realização de “Manas” (2003), na Casa Conde em Belo Horizonte (MG)



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Observando o que lhe cercava e como acontecia a troca entre aquilo que recebia e o que devolvia ao espaço físico e as pessoas presentes, Wagner escrevia frases do tipo: “meu corpo procurando conforto”; “minha mente – sua mente – nossa mente”; “as pessoas vem e vão! Minha mente é como um rio”; “eu estou pensando em você! E você?”; “comunicação – o tempo”; “o som é sagrado. Você ouve? O tempo”; “minha consciência muda agora”; “meu corpo está concentrado. Contração. Pulsação”; “observação: estou aqui agora! Mas posso estar longe. Amplidão”; “a ausência pode ser um conforto”; “eu sou a testemunha deste tempo”; e “a ausência é sentida. Tranquilidade. Tempo esgotado”.

A experiência com a performance foi de cunho transformador para Campos, sendo um iniciante nessa linguagem artística. Seu trabalho também foi tema de discussão da monografia que apresentou para o curso de Pós-graduação em Artes Plásticas e Contemporaneidade da Escola Guignard, da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).

Foi incrível! Porque eu fiquei ali já quase em estado de meditação, o tempo inteiro focado em mim, no que me acontecia e nas minhas sensações. As pessoas chegavam e ficavam ao meu redor. Teve um momento que eu comecei a olhar muito para elas e vice-versa. Lembro que tinha o som do canto da artista indiana Monali Meher, que vinha de outra performance próxima da minha, e aí houve contaminações entre o meu trabalho e o do outro. Comecei a ter uma experiência de amplitude de consciência do espaço. Nos quatro ou cinco primeiros minutos de *Manas* havia muita gente sentada próxima a mim, até que escrevi a frase: “estou pensando em você. E você?”. Aí todo mundo levou um choque, né! Porque nesse momento estou colocando as pessoas na ação e no que eu estou sentido. Elas não estão ali como espectador, mas fazem parte também da experiência. Foi um incômodo geral, e aos poucos, todos foi indo embora. Acho que as pessoas se sentiram agredidas, por isso o esvaziamento. Teve um momento que eu estava completamente sozinho e a coisa acontecendo [...] Durante um tempo *Manas* me alimentou de reflexão, eu fiz uma pós-graduação e a monografia de conclusão do curso era sobre ela. Esse momento foi importante por me proporcionar um mergulho na história da performance. Assim, cada vez mais, eu fui entendendo que o que eu estava experimentando dialogava totalmente com a ideia que se tem dessa linguagem (CAMPOS, 2014).

Após a experiência com “Manas”, as mudanças na vida do artista intensificaram-se nos mais diferentes aspectos. Problemas pessoais irrompiam como doenças em seu corpo. No ano de 2004, Wagner descobre sofrer da Síndrome do Intestino Irritável, a dor e toda a condição de fragilidade imposta pela patologia exigiram dele uma reformulação de hábitos e costumes, necessariamente, uma adaptação ao meio, o que o levou a desenvolver outros problemas de saúde, como a Síndrome de Pânico. A arte era refúgio e acalento para esse processo permeado pelo sofrimento.

Quando terminei a “pós”, comecei a passar por um processo ainda mais profundo de mudança, daí fiquei doente, muito doente. Eu entendo que foi um processo meio de metamorfose, estava muito enfraquecido. O meu relacionamento de 15 anos estava acabando e na época minha filha só tinha cinco anos de idade, foi muito doloroso aliado a uma consciência mais intensa das coisas que faziam parte de mim. Apesar

da vulnerabilidade surgia uma coragem muito maior de enfrentamento do que pode ser considerado como a minha verdade e aí tudo isso balançou muito... Tudo ruiu, tive pânico e depressão... Meu corpo simplesmente virou uma coisa frágil. Essas coisas que cai, essas coisas que você constrói e depois se desfaz, a efemeridade dessas relações, de todas as nossas coisas, da nossa vida, de repente você está vivo e depois não está mais e tudo isso era muito intenso em mim (CAMPOS, 2014).

Apesar de doente, Wagner relata que almejava ingressar no mestrado como possibilidade de se aprofundar em questões referentes ao corpo e à performance. A imersão nos estudos e no seu próprio processo de criação era um meio de dar conta do mal-estar que o assolava, incentivando-o a agir no caminho da construção de mundos possíveis para fortalecer a percepção fissurada pelas “mortes” sucessivas às quais estamos diariamente expostos.

A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo; dele nascerá sua obra, e junto com ela um outro eu, até então larvar (ROLNIK, 1997, p. 341 *apud* CAMPOS, 2009, p.48).

Durante esse tempo, o artista realizou experimentações em sua casa direcionadas para o vídeo, mas sem uma preocupação com a qualidade da imagem e do som, que culminaram em trabalhos, como costuma dizer, de um início de reconhecimento do corpo e dos espaços de seu convívio íntimo³⁰. Diante de intensa fragilidade, Campos pôde reorientar sua relação com o tempo e o espaço vividos, propondo experiências meditativas ao corpo e alterações dos sentidos como tentativas pessoais de alcançar a cura para seus problemas.

[...] as experiências que propus, advindas do desejo de transformar ações corporais íntimas e destituídas de significado aparente em ações públicas, acrescidas de uma referência à vigília social, tanto pela captação precária das imagens quanto pela transgressão do uso do espaço, foram desenvolvidas durante o ano de 2005 e 2006. [...] São ações corporais que dialogam com o ambiente familiar cotidiano e que, a partir de movimentos desconexos, sem uma lógica exterior, libertos de uma utilidade prática, evidenciam uma presença corporal destituída de padrões estetizados, proporcionando o fluxo de subjetividades não modeladas (CAMPOS, 2009, p.57-58).

Algumas dessas vídeoperformances são: “Corpo perpétuo” (2005); “Adaptação” (2005); “Hall do elevador” (2005) e “Meu corpo procurando conforto I” (2006). Todas compreendem um modo particular de observação e vontade do artista em atuar no duplo papel

³⁰ No Youtube é possível ver algumas dessas ações de Wagner: “Adaptação” (<https://www.youtube.com/watch?v=SxGxShjWb7M>); “Hall do elevador” (<https://www.youtube.com/watch?v=g7gmO6FOeSA>); “Corpo perpétuo” (<https://www.youtube.com/watch?v=vrh2LgipUus>); “Dor” (<https://www.youtube.com/watch?v=IkmH4UIUQWw>); “Meu corpo procurando conforto I” (<https://www.youtube.com/watch?v=vDHn705QFYg>).

de criador e espectador. Conforme Wagner, isso permitiu uma amplitude da percepção corporal, cooperando para a criação de rituais de convivência consigo mesmo e com o seu entorno. “Trazendo vitalidade ao corpo, essas ações oportunizaram momentos de contato criativo com o próprio ser” (CAMPOS, 2009, p. 58).

Eu estava vivendo um momento que o que me deixava aflito era entender que o meu corpo sempre viveu para atender uma utilidade do mundo, tipo assim, uma vida para servir alguma coisa ou alguém. Então, despertei a consciência de que eu não era isso, mas que estava vivendo nesse condicionamento. Dessa forma, comecei a trabalhar nos espaços familiares, buscar um deslocamento de um corpo que não tem esse uso útil. Comecei a fazer umas coisas que fugiam disso. Sentava no vaso sanitário e ficava lá balanço de um lado para outro, tentar andar entre a borda da parede e o chão, fazer uma coisa assim, com uma camerazinha bem simples, de má qualidade, que eu gostava daquela imagem como se fosse um *voyeur*, uma coisa mesmo de observação. E isso começou a me trazer energia, era como se fosse um processo de eu começar a me tratar, entende? (CAMPOS, 2014).

“Corpo perpétuo” é uma performance que acontece no banheiro da residência do artista. Sentado sobre o vaso sanitário, ele realiza movimentos contínuos de um lado para o outro durante três minutos. Como um pêndulo de relógio antigo, Wagner parece “brincar” com a câmera num jogo vertiginoso de registro ou não de seu corpo. A intenção era chegar ao puro gesto autônomo, desmembrando outros sentidos para a sua presença naquele ambiente.

Em “Adaptação” (10’56’’), a sala vazia permanece muda por muitos minutos, embora ao fundo ressoe sons de vozes indecifráveis vindos de fora. Aos poucos, o artista irrompe pelo espaço numa atitude que propõe a si uma espécie de acomodamento no que ainda é desabitado. Há um desejo nele de criar intimidade com o desconhecido, e, para tal, busca aguçar a sensibilidade por meio de deslocamentos insólitos, escolhendo a dobra entre o assoalho e a parede como lugar de percurso. Para o fim da ação, após explorar e sentir o ambiente, Campos parece ter encontrado o que procurava. Lentamente, desnuda-se e deita-se no chão da sala também nua. Ali, acreditamos ser o momento simbólico do diálogo entre corpos envolvidos em uma espécie de ritual de entrega entre homem e meio. Tudo registrado pela câmera fixa, acoplada um pouco acima do piso, do outro lado deste espaço.

Habitar uma nova casa. Sair de um território conhecido e familiar para um novo lugar, nova existência. Nos resíduos daquilo que não se conhece bem, deixar minha presença intuir bons presságios, bênção e ativação do espaço físico favorecem uma percepção mais carinhosa e confiante diante do desconhecido. Como as benzedeiras, tradicionalmente mulheres do interior e do passado recente, agir no espaço dessa nova habitação como *curandeiro* foi estímulo para a vídeoperformance Adaptação [...] Nesta ação, mais do que um diálogo com os meios de comunicação e as novas tecnologias, o que o corpo engendrou foi uma sucessão de deslocamentos e pausas capazes de, em contato com o ambiente, movimentar as energias densas e estagnadas que ali estavam presentes (CAMPOS, 2009, p.65).

O artista conta que os gestos ritualísticos de caminhar entre a parede e o chão significou uma prece de agradecimento que o permitia conexões com o novo espaço, manifestando sua consciência de ser afetado:

A aceitação e entrega, qualidades surgidas a partir da ação temporal/espacial ritmada, conecta o corpo a uma amplidão maior que a materialidade dos elementos, estruturando uma razão lógica que ultrapassa a mera definição das coisas e dos seres. Transitar pelas paredes que posso vir a sentir em mim, já que sou nelas, manifestou-se como existência desejosa de se ver livre da força gravitacional, fluidificando uma rigidez que, inconsciente, estabelece lugares para nossas presenças (CAMPOS, 2009, p.67).

“Hall do elevador” (8’22’’), por sua vez, acontece, nesse local de passagem. Wagner estabelece uma relação corporal com a reduzida área do *hall* e, sobretudo, com o dispositivo eletrônico que acende e apaga a luz conforme a ausência ou a presença de movimentos pelo espaço. O vídeo é, então, invadido pela constante falta de luz, ocasionando gestos que alimentam o funcionamento desse aparelho. Já em “Meu corpo procurando conforto I” (6’6’’), o desafio é ajustar o corpo por dentro a estrutura de ferro de uma pequena mesa da sala de estar. A câmera registra a imagem invertida do objeto, a sensação é de claustrofobia diante das contorções do artista sobre os pés do móvel. Seu esforço é visível, chega até ser comovente, porém o resultado é a impossibilidade de permanecer ali naquele meio. Há limites para o corpo no espaço físico ou ele se molda como pode, inventando lugares?

De um modo geral, esses vídeos correspondem a um fazer singular e rizomático de Wagner marcado pela efemeridade e pela impermanência, anunciando seu questionamento acerca da estabilidade das coisas em suas certezas e hábitos. A partir disso, ele constrói linhas de fuga para aquilo que estava dado como verdade, potencializando o banal e assumindo novas configurações.

Em 2007, matriculado no mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o que o levou a um processo de escrita performativa resultando na dissertação “Meu corpo é um acontecimento”³¹; Wagner³² novamente persiste na presença física do corpo em contato com a geometria dos espaços familiares. Em “Policéfalo” (3’7’’) ³³,

³¹ A dissertação do artista está disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS8E3H2W/2___texto_final_correto2.pdf?sequence=1>. Acesso em: 16 out. 2014.

³² Durante o mestrado, Campos criou o blog “Linha e segmento”, com o intuito de estabelecer um canal receptor de comentários, imagens e processos, unindo prática e teoria. Disponível em:

<<http://linhaesegmento.blogspot.com.br/2008/06/pe003-videoperformance-2008.html>>. Acesso em: 22 out. 2014.

³³ A videoperformance “Policéfalo” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-6K_Vg_oM0>. Acesso em: 20 out. 2014.

coberto por um roupão preto, com almofadas estampadas de rostos acopladas à vestimenta e uma delas em volta de sua cabeça, ele se atira sobre a parede branca como se almejasse destruí-la. A porta fechada, nítida no vídeo, adquire a função de ornamento, uma vez que nessa empreitada de ultrapassar a estrutura cimentada, o artista não cogita seu uso. Ela é apenas um elemento simbólico, algo que está para ser visto, sentido ou quem sabe esquecido. Ignorá-la e, praticamente, forçar novas aberturas pelo impacto do corpo contra a parede, são índices deixados pelo artista de um impulso contrário à sua presença.

Através de trabalhos como esse, ele transgredia territórios colocando em confronto e em estranhamento a percepção. Wagner vivia um momento, altamente, solitário e transformador. Isso implicava, sobretudo, no simbolismo contido no ambiente da casa, por causa de toda uma história social e íntima construída, a princípio, por seus pais e, posteriormente, pelo casamento. Tudo girava em torno de certos valores e padrões que já não lhe serviam. Por isso a necessidade de construir e de explorar nas imagens e nas ações alternativas de ser e de atuar na vida como um todo.

O artista passava por um processo de reconstrução de si, a doença, ainda presente, ruminava marcas de um passado recente e dolorido, mas que, aos poucos, deixava de assustá-lo. Por intermédio da arte Campos assume aquilo que lhe estava reprimido, um “eu” que converge uma pluralidade de outros: o negro, o índio, o branco, o artista, o gay e o xamã.

Nesse percurso de descobertas e de libertação surgem, também, trabalhos como a série fotográfica “Ponto de equilíbrio” (2007): um conjunto de imagens a partir do qual ele se questiona o lugar do seu próprio corpo e dos objetos a sua volta. Acreditamos ser uma reatualização de seus sentidos e dos significados das coisas.

Apesar de possuírem caráter de registro, as manipulações espaciais da presença do corpo e dos objetos, aliadas à rotação das imagens, permitem uma leitura bastante complexa dos lugares onde o corpo atua. A série *Ponto de equilíbrio* [...] Apesar da ação acontecer em tempo e espaço específicos, e sua duração ser elemento processual e transgressor da condição do corpo e, apesar dessa ação ser uma força de potência e vitalidade permitindo um fluxo de liberação da racionalidade e utilidade desse mesmo corpo, o que fica evidente é a escolha de lugares íntimos e familiares para criar dispositivos sustentados pela imagem fotográfica. Nesses lugares, oriento ações corporais que, enquanto imagens, estabelecem espaços de memória ativados pela minha presença. Nessa oposição entre o que é experimentado e a estaticidade do lembrado, evidente na fotografia, uma instabilidade perversa é acentuada. Instabilidade que tem origem na ocupação de lugares cotidianos [...] O corpo, nesse caso, opera deslocamentos que colocam em questão formas de percepção e localização espacial, viabilizando, através de uma situação desconexa, outras possibilidades de construção mental do espaço (CAMPOS, 2009, p.72).

O primeiro trabalho da série foi construído, quando Wagner se encontrava hospedado em uma pousada no bairro do Paraíso, em São Paulo. O aconchego do ambiente estimulou-o à

experimentação. Assumindo o papel de fotógrafo e de objeto fotografado, Wagner trabalhou com a ideia de inversão do espaço demonstrando a exiguidade de resistência gravitacional, como se o seu corpo estivesse liberto das condições naturais e passasse a tomar o ambiente para si das maneiras mais insensatas. Surpreso com o resultado das imagens, ele se dedicou à procura de lugares que pudessem favorecer tais situações:

[...] a partir daí, em cada viagem que realizava buscava me familiarizar, dessa forma, com o quarto onde me hospedava. Uma familiaridade que é mais de combate, já que nessa diluição da intensidade formal dos objetos e seus usos, redefinía espaços através da força do pensar ativo e propositivo. Essa força manifesta nas imagens construídas transformava imediatamente minha relação afetiva de contato com esses ambientes. Contato esse que de contraído, amedrontado, passava a ser aberto, amigável, participativo, resultado da percepção do acontecimento como algo mutável, possível através da minha participação corporal vibrante e consciente (CAMPOS, 2009, p.73).

A cada seção de fotos e a cada descoberta dos usos do corpo nesses recintos, novas estruturas formais eram elaboradas. De acordo com o artista, havia naquelas proposições estranhas uma contingência mágica em sua concepção, isso concedia reais transformações em sua corporeidade. “Através dessa consciência corporal, uma alegria primária se instaurava em todo o ambiente, fortalecendo a relação entre rito e criatividade” (*Idem, Ibidem*, p.74). A postura invertida nessas imagens, para além de fatores físicos, revela um vivenciar do cotidiano optando por formas absurdas de olhá-lo. O corpo apresenta-se como elemento transformador do lugar e das ações.

[...] o corpo não apenas sussurra, mas grita por sua presença. Ele quer ser visto como desestabilizador na organização desses elementos. É um corpo que está inserido ao conjunto da proposição, mas, também, observa como espectador, como participador de decisões, como figura do enunciado. Mesmo sabendo ser frágil manifestação diante dos caminhos que se abrem ao devir. Demasiado humano esse corpo, capaz de ir contra armadilhas da percepção, jogando ao lado dessas mesmas ferramentas de captura de sentidos em ressonância ao movimento impreciso de suas oscilações (CAMPOS, 2009, p.111).

Figura 3 - Série “Ponto de equilíbrio” (2007)



Fonte: Acervo pessoal do artista.

A reterritorialização daquilo que é trivial continuou como matéria de pesquisa para a poética de Campos. Contudo, seu interesse foi ampliando-se a explorar objetos e atos diários como elementos de expressão de situações precárias ao discurso artístico. Tais processos podem ser avistados como eixos de conexão favorável a um pensamento que privilegia a efemeridade dos gestos, desvelando o teor instantâneo daquilo que se manifesta temporalmente. Dessa maneira, ele se lança a produção dos 25 vídeos da série “Gestos Mecânicos” (2007), cuja quantidade de registros corresponde ao número de dias em que a ação ocorreu. O artista aparece diante de uma webcam escovando os dentes, em ritmos diversos, embalado por uma espécie de som maquinal, para, em seguida, postar as imagens diretamente no Youtube e no blog criado com o mesmo nome do trabalho³⁴.

Conforme ele, a captura da filmagem do rosto deve ser compreendida como um caminho para o enfretamento diante da imagem diariamente refletida no espelho do banheiro: um rosto que tudo diz e nada diz, um jogo entre corpo e dispositivo, presenças e ausências, o público e o privado, limites e repetições. O que há por trás de tudo isso? O que rompe e o que se reconstrói?

Assim, enquanto uma de minhas mãos se ocupava com a escova de dente em seu processo de higienização bucal, a outra, atenta a estes movimentos, repetia-os segurando a câmera. Em alguns casos o próprio movimento da escova, em outros, ela apenas passeava pela face acentuando porosidades [...] pude experimentar uma dupla relação no processo de ver e ser visto, agir e ser agido, determinando trocas entre o fazer e seu reflexo e transformando um acontecimento cotidiano e mecânico em algo capaz de transpor seus limites (CAMPOS, 2009, p.115).

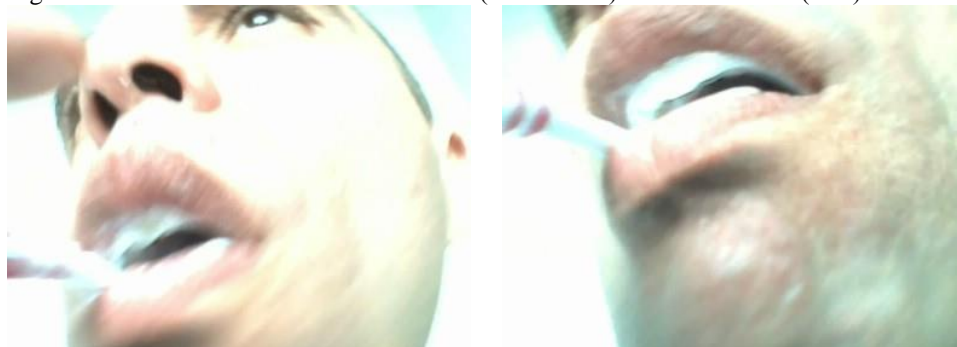
Além dos vídeos, textos eram incorporados às postagens. Alguns são trechos curtos de autores considerados significativos para o processo de criação de Campos, a exemplo de Gilles Deleuze e de Michel Maffesoli; enquanto outros são tecidos pelo próprio artista após a realização das filmagens. Gravações e palavras acontecem mutuamente, reforçando-se durante a execução do trabalho. Os escritos funcionam como meios de apontar percursos e de oferecer sentidos adensados para a existência dos vídeos. Eles são como estímulos para percepções outras, ampliando conceitos e, ao mesmo tempo, delimitando territórios de atuação.

A série sofreu uma reestruturação em 2008, quando Wagner foi convidado a participar do evento “Performance, Presente, Futuro”, no Rio de Janeiro, com curadoria de Daniela Labra. Dos 25 vídeos apenas um, “Gestos Mecânicos XXIII” foi exibido, assinalando para novas possibilidades de deslocamento da obra em suas formas de apresentação.

³⁴ O endereço do blog está disponível em: < <http://gestosmecanicos.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22 out. 2014.

A vídeoperformance foi exibida em escala humana sobre uma parede do espaço expositivo, não vinha acompanhada de texto escrito e nem fazia menção à web. Para o artista, a experiência se tornou fundamental para desmitificar qualquer tipo de rigidez em seu meio de apreensão. Além do que, mesmo desmembrado, o trabalho continuava a existir enquanto potencialidade e unicidade, sem desmerecer seu conjunto.

Figura 4 - Série “Gestos Mecânicos XXIII” (2007/ 2008). Belo Horizonte (MG).



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Em “Improvável presença” (2007), desenvolvido para o “Comida di Buteco/ Arte no Banheiro”³⁵, que acontece anualmente em Belo Horizonte, Wagner parece dialogar com outros trabalhos já executados, sobretudo, com “Ponto de equilíbrio”. No entanto, neste caso, o artista reflete as nuances do corpo em interação com o espaço por meio de uma sensibilidade mais direcionada ao espectador como participante da obra, e não apenas a ele, contrariando as experiências anteriores.

Figura 5 - “Improvável presença” (2007).
Belo Horizonte (MG)



Fonte: Acervo pessoal do artista.

³⁵ O “Comida di Buteco/ Arte no banheiro” é baseado em uma convocatória e seleção de artistas para ocupar/intervir nos banheiros dos bares participantes do evento. Na edição que entrou, Wagner foi premiado com o terceiro lugar.

A fotoperformance/instalação era composta por uma variedade de fotos fixadas nas portas dos banheiros feminino e masculino de um dos bares do evento, que trazia seu corpo em posturas inusitadas. Um convite para que os clientes do estabelecimento também passassem a usá-lo de maneira menos óbvia. A narrativa criada para cada imagem, além do corpo do artista, contava com a presença de baldes que também estavam espalhados pelo teto e pelas paredes do espaço, pintados de vermelho e envolvidos por forte iluminação na mesma cor, constituindo uma atmosfera escultórica de caráter sufocante e sensual.

As ações do corpo do artista nesses espaços e sua fixação fotográfica instauraram a presença corporal como um elemento capaz de provocar novas e momentâneas relações entre objetos e seus volumes. A massa corpórea não seria apenas algo que ocupa utilmente o espaço do banheiro, mas presença apta a participar do desafio proposto por Wagner.

A ideia de destituir o corpo, os atos e os objetos cotidianos de sua função original serviu ao artista para um mergulho em um diálogo complexo com as esferas do sagrado e do profano a partir da criação de trabalhos de cunho mais ritualístico como a vídeoperformance “Quero que cusпам leite em mim” (2009)³⁶. Campos se apresenta sentado, filmado do busto para cima e sem camisa. Um casal (os artistas Marco Antônio Mota e Dani de Moura) começa a cuspir leite em sua cabeça e depois a lambê-la.

O trabalho alude a questões tocantes à adoração e ao desejo, à purificação e ao fetichismo. Segundo Campos, quando pensa em ritual e corpo, há diversas dimensões de “universos” a serem considerados. Nas performances que realiza, ele crê ser seu corpo um canal aberto que favorece o contato com vivências ancestrais e que, corporificadas, intensificam a transformação do ambiente, da relação com o tempo/espaço, do encontro, da ação e da íntima consciência de si.

Esta obra, em particular, marca algumas transições na vida e no fazer artístico de Wagner. É aqui que ele começa a pensar ações com outras pessoas, embora, neste momento, ainda estivesse bastante ligado ao pensamento de ser o único proponente da performance a ser realizada em conjunto. Outro fato interessante apoia-se na escolha de um homem e de uma mulher para participar do trabalho. O artista explica que estava interessado em algumas formas de dualidade que se complementam e estão presentes na cultura oriental como o *Yin Yang*, além de focar na questão de sua própria sexualidade: a transição do heterossexualismo para o bissexualismo.

³⁶ Vídeoperformance “Quero que cusпам leite em mim” está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TBQ3kEV6yzo>>. Acesso em: 3 mai. 2014.

Em “Quero que cusparam leite em mim” (6’55”), num sentindo mais erótico, a cabeça de Wagner aparece como símbolo de um falo, o leite seria o gozo, o sêmen, e o ato de lambeir corresponderia ao diálogo entre o desejo carnal e a veneração do corpo como algo para se atingir o sagrado³⁷. Além disso, o artista faz referência ao Deus Shiva, aquele que destrói para construir algo novo, por isso chamado por muitos como o transformador ou o renovador. A divindade hinduísta traz, também, em sua cabeça, um emblema fálico, que representa o pênis, instrumento da criação e da força vital, a energia masculina que está presente na origem do universo.

Figura 6 - “Quero que cusparam leite em mim” (2009). Wagner ao meio dos artistas Marco Antônio Mota e Dani de Moura. Belo Horizonte (MG)



Fonte: Frames do vídeo, crédito do artista.

As gravações da vídeoperformance foram feitas na casa de Wagner, por uma terceira pessoa, o curador Júlio Martins. “Todos os envolvidos eram meus amigos do mestrado. Essa ação contemplava uma vontade minha de ter duas pessoas cuspiendo em mim e de viver uma experiência distanciada do cotidiano, ter comigo as energias do feminino e do masculino” (CAMPOS, 2014).

Após a produção do vídeo, Campos durante o processo de edição realizou algumas interferências trabalhando com as imagens em preto e branco e com a desaceleração de seu tempo de duração. O que, por vias do acaso, contribuíram para o surgimento de sons desarticulados e metálicos que se assemelham a jorros e gotejos de líquidos derramados, conduzindo ritmos diferentes a narrativa imagética.

Nesta ação, temos ainda em voga dois elementos específicos, o leite (de alguma forma comentado, mas não com aprofundamento que daremos agora) e a saliva, que trazem em suas

³⁷ Isso nos faz lembrar do Tantrismo, uma filosofia hindu que prepara o corpo e a mente do ser humano para amplificar o conhecimento de si e do mundo ao seu redor. Nela, o corpo e o espírito não são duas entidades separadas, mas fazem parte de um mesmo todo sendo considerados divinos. A prática do Tantrismo se dar pelo ato sexual, como meio de desenvolver a energia vital (*Kundalini*), que se concentra na região que vai da medula até o cérebro. O sexo, portanto, é o caminho para a transgressão ao indizível.

raízes conceituais ligação direta com a sacralidade. Considerado como o primeiro alimento, no qual todos nós existimos em estado latente, o leite é naturalmente o símbolo da abundância e da fertilidade. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 542), informam que essa bebida nos conduz ao caminho de iniciação, além de representar a imortalidade. Entre os celtas, por exemplo, o leite possui virtudes curativas: aos soldados feridos por flechas envenenadas dos bretões, recomenda-se ao rei da Irlanda recolher o leite de 140 vacas brancas e derramá-lo num buraco no meio do campo de batalha. Aqueles que forem imersos ali alcançarão a cura. O leite está, então, por excelência associado à renovação da primavera, à lua e ao feminino. É o líquido sagrado que verte vida e conhecimento.

A saliva é metáfora para a criatividade e para a destruição. “Jesus cura um cego com sua saliva (*João*, 9, 6). Jó fala de inimigos que cospem no seu rosto (*Jó*, 17, 6)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.799). Ela se apresenta como uma secreção dotada de um poder mágico ou sobrenatural de duplo sentido: uni ou dissolve, cura ou corrompe, aplaca ou ofende. Tanto na África, quanto na América e no Oriente, são numerosos os mitos que conferem à saliva um caráter de líquido seminal, vários são os seres gerados por seu efeito saindo de um Deus ou de um herói.

A partir da interação entre esses elementos, Wagner ressignifica-os e produz algo diferente que se encontra na fronteira entre arte e ritual. Essa tendência ressoa constantemente em diversos trabalhos seus. Em “Nonidentity”³⁸ (2011), performance realizada no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, ele e a artista africana, radicada na França, Nathalie Mba Bikoro, buscam refletir sobre questões relacionadas à colonização, à escravidão e aos processos de confluências de raças e de culturas, além de levar para a discussão a ausência de uma identidade única para esses corpos em trânsito.

Wagner conheceu Nathalie, por meio de um amigo *performer*, Johannes Blomkvist, quando estava viajando com seu projeto “PERPENDICULAR” pela Europa. Meses depois, ele a convidou para participar do mesmo evento no Brasil, e, desse envolvimento, os dois criaram juntos a performance “Nonidentity”, que seria realizada em outro contexto, pouco tempo depois do término daquela edição do “Perpendicular”.

Estávamos muito próximo de uma energia... Embora ela não falasse português e o meu inglês fosse péssimo, nós conseguíamos nos comunicar, inclusive, fomos fazer juntos as compras dos materiais para a performance. Nathalie já tinha toda uma pesquisa sobre essas questões levantadas pelo trabalho. A proposta veio dela, uma

³⁸ Segundo Campos, o termo “Nonidentity” (não-identidade) foi utilizado, a princípio, pelo fato de não ter um nome certo para dar ao trabalho. Contudo, o título passou a ser significativo porque continha em si a essência da performance ao fazer um diálogo com as nossas múltiplas identidades.

artista negra que estuda a história de seu povo, mas a criação foi dos dois porque, caso contrário, não haveria sentido para a gente (CAMPOS, 2014).

Os dois artistas escolheram a imagem de um navio negreiro, visto de cima em planta baixa, para tatuar em ambos, o que poderia ser observado como uma imersão em um rito de dor pela dor no resgate de um passado de sangue, que não se quer calado e tão pouco adormecido. Lembrá-lo para não perdê-lo, lembrá-lo para não esquecer quem se é ou sobre aquilo que foi perdido:

Essa imagem, de alguma forma, fazia de mim um negro - como eram marcados os negros quando sequestrados e comercializados pelos europeus. Ao mesmo tempo, essa marca nos tornava irmãos de sangue, irmãos de corpo. Simbolicamente, passamos a vivenciar a experiência de unidade, uma única presença, uma não identidade que, com a tatuagem, trazia uma ideia de comunhão: de raça, de afeto, de resistência ao sistema de massacre, preconceito e exploração racial (CAMPOS, 2013).

Durante o trabalho havia a projeção de imagens concernentes à cultura de massa, aos negros e às máscaras africanas. O vídeo trazia em seu áudio a voz de um homem contando os centímetros na língua alemã. Menção ao fato de que, ao longo da colonização europeia na África, os brancos aferiam os negros, como cientistas investigando corpos desconhecidos, cortando-os, abrindo fissuras, em busca de saber o que havia lá dentro, uma vez que não os consideravam seres humanos.

Figura 7 - Nathalie Mba Bikoro e Wagner Rossi Campos durante a performance “Nonidentity” (2011), no SESC Palladium em Belo Horizonte (MG)



Fonte: Foto de Fernando Ancil.

Na performance, Nathalie, desnuda da cintura para cima, lavava tecidos brancos com vinho³⁹. Enquanto Wagner, nu, estava sendo tatuado. Na sequência, ele pôs folhas de ouro⁴⁰ no rosto e no pênis. Exausta de esfregar as roupas, a *performer* se direcionou para o lado de Campos, que trocou de lugar com ela.

Wagner conta que juntos haviam preparados uma espécie de *script* da ação, mas que, quando a performance iniciou diante do público, configurou-se uma dinâmica própria guiada pelo imprevisto e pela experimentação. “Ninguém ensaiou nada e, apesar de considerar algumas coisas planejadas anteriormente, também nos deixamos ser conduzidos pelo acaso e pela energia daquilo que ia surgindo” (CAMPOS, 2014). O artista relata ainda sobre a presença inesperada de um forte cheiro de suor misturado ao aroma do vinho, impregnando todo o ambiente e os tecidos com os quais ele ia se cobrindo. “Aquele cheiro me marcava como negro igual à Nathalie. Era como se eu saísse de um lugar para outro, eu tampava a minha identidade com aquela roupa, mas, ao mesmo tempo, eu construía outra para mim” (*Idem*). Após embalar o corpo com o tecido, Wagner retornou para onde ela estava, sentou-se ao seu lado. As tatuagens iguais apontavam para direções distintas e a ação, portanto, finalizava.

Em “Soy un hombre casi negro” (2012) e “Soy un hombre casi blanco” (2012), Campos dá continuidade à reflexão a respeito da pluralidade cultural, com ênfase na ideia de “quase uma coisa ou quase outra⁴¹”, mas nada definido ou hegemônico ao se voltar para um “eu” que é branco, negro e índio. Tratam-se de fusões e convivências étnicas que levam à formação de um outro.

Esses trabalhos foram realizados na Bienal Internacional de Performances DEFORMES, em 2012. No primeiro, “Soy un hombre casi negro”, ocorrida na Galeria Metropolitana, em Santiago (Chile), Wagner aparece em frente ao espelho pintando o rosto e a cabeça de preto, com o auxílio de uma pessoa. Em seguida, o artista nos direciona para outro espaço, onde ao centro está localizada uma bicicleta ergométrica, e de cada lado estão

³⁹ Inicialmente, Wagner e Nathalie tinha a ideia de lavar os tecidos com sangue de galinha, mas desistiram pela dificuldade de consegui-lo e também por pensar no espaço institucional onde a performance aconteceria. Então, substituíram-no pelo vinho.

⁴⁰ A folha de ouro é uma alusão aos rituais alquímicos e aos trabalhos de Joseph Beuys, que a tinha como elemento de composição para algumas de suas performances, a exemplo de “Como Explicar Desenhos a uma Lebre Morta” (1965).

⁴¹ Ambas as performances criam um diálogo entre esse quase, uma espécie de sequência. Elas não foram feitas para o vídeo, embora seus respectivos registros editados por Wagner, tenham se convertido subsequentemente em dois novos trabalhos. O artista justifica tal feito porque nos vídeos ele promove outras proposições estéticas, quando acelera e recluso o tempo de duração das imagens, além de insuflá-las em jogos de colorações. Os trabalhos estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NTZ2LzWK0vQ>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=lrCqOBCjD7E>>. Acesso em: 27 out. 2014.

postas pilhas de prato. Do notebook, em cima de uma cadeira, soa uma música de raiz indígena.

O artista, então, se posiciona na bicicleta e começa a pedalar enquanto põe fones de ouvido. Após alguns minutos, sozinho, recebe a companhia de dois *performers* (Gustavo Solar e Anibal Sandoval). Cada um fica de um lado diferente de Campos, que, vez por outra, usa um apito, acionando-os a quebrar os pratos. Quando não resta mais nenhum, os dois se retiram e Wagner continua com sua ação inicial até chegar o momento de parar e de dizer a frase que contempla o título do trabalho, para terminar a performance prontamente.

Em “Soy un hombre casi negro”, eu tinha uma ideia do que eu queria: pintar o rosto de preto e fazer exercícios numa bicicleta. Isso é porque eu desejava levar esse hábito meu de academia para a performance, assim como a música que ouvia lá e, naquele momento, pelo *headphone*, que era as da cantora Madonna. Ninguém escutava o que escutava e vice-versa. Eu imaginava que estava pedalando em uma floresta e que os pratos quebrados atrás de mim eram como rastros...Se você observar trago em minha caracterização elementos do universo indígena, negro e branco, como colares e um chocalho que ficava preso na minha perna em movimento... De repente, pela ação, o negro passava a ficar no comando, orientando os brancos com o apito do índio. Aqui se mescla e se confunde os papéis (CAMPOS, 2014).

Já em “Soy un hombre casi blanco”, realizada em Valdivia (Chile), Campos não tinha nada definido até que decide criar uma situação de agir como um xamã, fazendo uma insinuação ao ritualismo e as crenças mágicas chilenas.

A performance começa com ele sozinho e em silêncio, por algum tempo, sentando em frente a uma grande mesa de jantar, composta por pratos e talheres, garrafas de vinhos e bandejas com pães. Próxima à mesa, estão quatro peixes em cima de pedras diferentes. Cada qual acompanhando um ponto cardinal específico (norte, sul, leste e oeste). Por volta do meio do ato performativo, quando ele recebe a companhia de outras pessoas, retira-se para dar início a uma ação com fogos, incendiando os peixes.

Observamos, então, encontros com simbolismos e elementos oriundos das religiosidades europeias, africana e indígena. Principalmente, ao milagre cristão da multiplicação, também conhecido por “milagre dos cinco pães e dois peixes”, quando Jesus os aumenta para alimentar uma multidão. Sobre a experiência, Wagner diz:

Eu criei um ritual, como um xamã, enquanto aquele grupo de pessoas está ali ocidentalizando, conversando, comendo pão e bebendo vinho como na questão do cristianismo; eu estou ali fazendo o ritual pra que a coisa funcione, limpando os poros. Tem o fogo, tem peixe, tem a pedra, tem vários elementos, tem a roupa que eu estou usando e depois quando acaba a performance, eu volto e sento à mesa agradecendo a todos os presentes. Quer dizer eu os coloco para participar da minha ação (CAMPOS, 2014).

Figura 8 - “Soy um hombre casi negro” (2012), na Bienal Internacional de Performances DEFORMES em Santiago (Chile). Wagner entre os artistas Gustavo Solar e Aníbal Sandoval



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 9 - “Soy um hombre casi blanco” (2012), na Bienal Internacional de Performances DEFORMES em Valdivia (Chile)



Fonte: Fotos Gabi Alonso.

A questão do ritual atrelada às raízes étnico-culturais do artista repercute também no trabalho “Preto e branco na vertical” (2014)⁴². A performance integrou a programação paralela da exposição “E o que temos para o almoço?”, organizada pelo Centro de Experimentação e Informação de Arte (Ceia), dos artistas Marco Paulo Rolla e Marcos Hill, ocorrida no dia 19 de fevereiro de 2014, no prédio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em Belo Horizonte.

Na ação o artista preparou feijoada em um fogão improvisado, no pátio da instituição, servindo-a entre os que estavam presentes. Pelo espaço se observava alguns pratos brancos, que foram espalhados por Wagner, e uma cadeira de madeira onde estava encostado um instrumento de percussão.

Em um segundo momento, ele acompanhado do percussionista Jefferson Gomes, que tocava, vez por outra, um tambor; o *performer* jogava a feijoada nos recipientes ao chão. Feito isso, Campos começava a organizá-los em uma só coluna. Entretanto, devido a grande quantidade com seus respectivos pesos, a fileira não conseguia se sustentar, resultando na queda dos pratos e na quebra de alguns. O artista, mesmo depois desse episódio, insistia em reordenar os objetos até que não houvesse mais nenhum prato sozinho no ambiente. Para finalizar, ele se ajoelhou diante da “torre” e a empurrou rumo ao pavimento.

Percebe-se que Wagner não diferencia o homem que é do *performer* ativo, uma vez que já considera como performance o fato de receber e de, também, estará conversando com as pessoas que foram prestigiá-lo, até o que seria o momento da ação propriamente dita: quando põe a feijoada nos pratos.

Outro aspecto importante está na maneira como se comunica com o músico, dando orientações sobre o ritmo das batidas ao longo do ato performativo. Sobre a situação, Wagner explica que busca em seus trabalhos fugir da representação cênica, por isso, resolveu dialogar com ele. Era como se estivesse quebrando protocolos.

Os pratos empilhados lembravam uma espécie de *totem*. A coluna compôs um tipo de centro fixo entre o artista e o público. Antes de derrubar os objetos, Campos fez um gesto ritualístico semelhante à galinha ciscando a terra ou aos cães enterrando alguma coisa. Além de jogar os pés para fora, ele movimentou a cabeça de um lado para outro e ergue a vista para o céu, como uma reverência.

⁴² Esta foi a segunda performance que presenciei de Wagner. Naquela ocasião, havia ido a Belo Horizonte para entrevista-lo para a pesquisa.

O impacto da queda dos pratos causou um estrondo forte e agudo, assustando o músico, ele pôs as mãos na cabeça como não acreditando naquilo. Uma “cena” hilária que rompeu um pouco com a calma e a atmosfera solene/ritualística da ocasião. De alguma maneira, isso pareceu tê-lo empolgado mais porque tocou o instrumento com mais animação.

Um gato foi atraído pelo cheiro forte da feijoada. O animal pareceu surreal naquele ambiente, permaneceu estático ao lado do percussionista, por alguns minutos, indo embora, em seguida, preguiçoso e sem se voltar para trás. O público contemplava o trabalho de Wagner, desmanchando-se, às vezes, em buchichos desalinhados. Mas, o silêncio foi o que prevaleceu. Com o desfecho da performance, as pessoas aplaudiram o artista que se retirava mudo e sem olhar para ninguém.

Eu queria que o prato me falasse igual às cartas quando se joga tarô. Mas isso não estava programado foi se desenhando na hora que eu comecei a ter essa consciência do espaço. Não sou eu que defino essas coisas, o espaço também me fala, há uma energia. Em outros momentos, olhava para a questão estética, eu queria aqueles buracos entre os pratos no chão. Nesse sentindo, o meu lado racional fala mais alto, mas claro que tem uma questão de uma consciência que vai também tomando conta de mim. Penso que quando pego um prato, desenvolvo um ritmo, aí, de repente, quando pego quatro de uma vez, eu quebro isso, promovendo uma fissura na energia e, ao mesmo tempo, fazendo girar outro tipo dela. A ausência dos pratos no chão e o empilhamento começam também a trazer outra consciência porque muda a força. Quando você pega um prato, você tira um elemento, ali fica um vazio... Ter consciência de que cada um desses atos é o que faz a coisa ir caminhando (CAMPOS, 2014).

Wagner relata que quando estava montando a fileira com os pratos, a sensação que tinha era a de estar moldando uma massa de argila, onde se concentrava um punhado de energias emitidas dos objetos, dele próprio, do público e do espaço da ação. Além disso, nos chama a atenção, principalmente, para a escolha deste local, que trazia em si um formato de círculo, um símbolo da unidade de origem e do tempo com uma função e um valor mágico. “O círculo exprime o sopro da divindade sem princípio nem fim. Esse sopro processa-se continuamente e em todos os sentidos. Se o sopro parasse, haveria imediatamente uma reabsorção do mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.252).

“Preto e branco na vertical”, aponta para uma ideia de verticalidade constituída pela fileira de pratos amontoados: uma espécie de linha que aponta para o céu e que surge no solo, diluindo-se no círculo como oferenda, unindo o artista (xamã-mediador), o público (representando o coletivo) e o cosmos (figurado na lua e no céu).

Figura 10 - “Preto e branco na vertical” (2014), performance realizada no prédio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em Belo Horizonte (MG)



Fonte: Fotos Gonçalo Tejada.

Um dos trabalhos de teor ritualístico mais marcante para Wagner foi a sua “Trilogia Apokatastasis” (2010), sobretudo, a parte “Flexibilidade”. O trabalho como um todo foi realizado, em dias diferentes, no decorrer do evento “Sala de espera para lugar nenhum”⁴³, no Palácio das Artes/ Galeria Genesco Murta, de 15 de abril a 9 de maio de 2010. De acordo com ele, as ações partiram de sua pretensão em trabalhar com as noções de desdobramento, de sequencialidade e de processo na performance, por isso o interesse em compor uma trilogia.

Wagner explica que “Apokatastasis” é um termo grego de significados variados, dependendo do âmbito religioso ou filosófico. Literalmente implica em uma volta ao estado originário, como uma espécie de reintegração: tudo regressará ao que sempre foi. Também pode ser compreendido como salvação cósmica e como uma certeza do eterno retorno do mesmo. É no diálogo com essas questões que constitui, portanto, considerando a ordem das

⁴³ O evento partiu inicialmente de uma ideia de Wagner, mas foi pensado e concebido em conjunto por ele e os artistas Juliana Alvarenga, Marco Paulo Rolla e Paulo Nazareth. Mais informações disponíveis em: <<http://saladeesperaparalugarnenhum.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2014.

apresentações, a “Trilogia Apokatastasis: Sobre posição e velocidade dos corpos” (realização 21 de abril de 2010); “Trilogia Apokatastasis: Flexibilidade” (realização 25 de abril de 2010) e “Trilogia Apokatastasis: Do leite do pássaro do pato do homem” (realização 4 de maio de 2010).

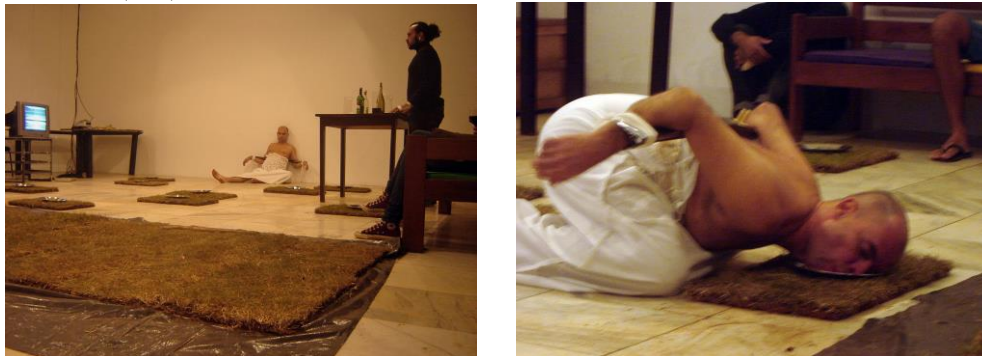
Em “Trilogia Apokatastasis: Sobre posição e velocidade dos corpos”, Campos coloca sob um corredor de grama verde umas folhas de papel, nas quais serão postas copos de vidro contendo um líquido feito com corante vermelho. Após encher os recipientes, ele caminha entre as folhas segurando uma pinça com um ovo para soltar dentro dos copos. Em seguida retorna para o ponto de partida e fica observando o cenário. A performance teve a duração de 50 minutos. O mesmo tempo dado a “Trilogia Apokatastasis: Do leite do pássaro do pato do homem”, quando cospe várias vezes leite no corpo nu de outro participante do trabalho, o artista Eduardo Mendez, com o intuito de promover uma espécie de limpeza ou de cura nele.

Wagner também enterrou os pés de Mendez com grãos de milho e, subsequentemente, trouxe uns patos, que já estavam pela galeria, para próximo do artista. “Era tudo muito delicado, eu falava umas coisas para ele, dizia que ia jogar leite, por exemplo, em seu joelho. Eu fui conversando e aí é que comecei a entrar em outro processo” (CAMPOS, 2014).

Por sua vez, a “Trilogia Apokatastasis: Flexibilidade”, como dito anteriormente, foi a que teve maior intensidade de transformação interna e de perda de controle de Wagner durante a ação. Para ele, na verdade, pensar em mudança interior é algo bem subjetivo pelo qual acredita se manifestar em todos os seus trabalhos de uma forma e outra. No entanto, neste caso, a transformação se refere a uma força que foi expurgada e alterada dentro de si. “Não apenas uma sugestão de ‘limpeza’ interna, mas uma verdadeira experiência caótica de perda de sentidos conscientes superficiais e um mergulho em algo/alguém que pôde se expressar através do corpo vivo em presença” (*Idem*). Significou, em suas próprias palavras, “um misterioso encontro com animais, seres de força invisível, entidades que habitam o corpo”.

A performance dá início com Wagner na galeria usando um vestido branco que se fixa ao seu corpo logo abaixo da região peitoral. Ele esclarece que o traje não é realmente um vestido, mas um drapeado que foi costurado como tal. A apreensão que tinha era como se fosse um Deus vestido de mulher. Suas mãos e seus braços estavam presos em uma estrutura de madeira, amarrados com gaze (parecia estar crucificado). A vestimenta dificultava seus movimentos: ao abaixar e ao levantar teria de usar apenas a força das pernas sem o apoio dos membros superiores.

Figura 11 - “Trilogia Apokatastasis: Flexibilidade” (2010), performance ocorrida no evento “Sala de espera para lugar nenhum”, no Palácio das Artes/ Galeria Genesco Murta, em Belo Horizonte (MG)



Fonte: Fotos de Pablo Simões.

De pé, ao fundo do espaço, ele assistiu a um vídeo que fez, especialmente, para a performance, com imagens retiradas do filme “O Martírio de Joana D’Arc” (1928), de Carl Theodor Dreyer, com a participação do autor Antonin Artaud. O artista, então, sentou no piso e começou a chorar: “as imagens e o som da edição me afetam profundamente. Durante certo tempo, fico ali sentado vendo o vídeo e olhando para as pessoas que estão presentes. É um choro muito profundo e doído. Um choro de compaixão. Não imaginava que choraria, entretanto deixo isso acontecer” (CAMPOS, 2014).

Recomposto, Wagner se levantou com dificuldade e seguiu em direção aos vários pratos de lata (similar às vasilhas para colocar comida para os animais) espalhados pelo espaço sobre torrões de grama. Os objetos se encontravam cheios de vinho e, assim, o próximo passo consistia em Wagner se agachar diante de cada um deles para sorver o líquido, que no cristianismo simboliza o sangue de Cristo.

O odor de vinho era forte e enquanto o bebia de modo animalesco, o artista ia experimentando estados múltiplos de sensações. Ao final, ele se ergue e se retira do lugar de realização da performance:

Bebo e cuspo o vinho sobre a roupa. Do meu nariz, secreções escorrem e se misturam ao vinho, mergulho o rosto nesses pratos e me lambuzo com a bebida. Arroto várias vezes e, do meu corpo, uma quantidade enorme de matéria abjeta é expelida. A cada mergulho em um desses pratos/tigela, descubro mais e mais uma condição animal em mim. De uma beleza incrível! É como se houvesse um retorno ao estado de “pureza” não social, de um retorno ao Ser “primitivo” que tudo sabe e não sabe da razão e nem do julgamento. Livre desse estado de consciência limitado, de um ser racional, me oriento a partir de forças muito intensas que se manifestam e se revelam (*Idem*).

A experiência vivida por Wagner aciona uma potência que o faz transgredir, mesmo que em minutos, esse contexto de um corpo castrado, civilizado e padronizado de qual nos é

imposto pela ordem social. Ele experienciou o que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012, p. 18-20) chamaram de “devir-animal”, ou seja, uma coexistência e um encontro de duas realidades transformadoras que se desterritorializam mutuamente.

Foi muito intenso. Eu ativo coisas e isso, às vezes, me amedronta porque não sei se tenho poder pra lidar com essas coisas...Porque o corpo sente depois, a mente sente, eu passo por momentos de crise por conta dessas ações que eu faço. Acho que é uma espécie de contato comigo mesmo, mas que ativa lugares que eu desconheço e que, claro, muitas vezes vão me fazer vibrar diferente e a partir daí eu vou ter uma outra postura no mundo, porque a gente é moldado pelas experiências, então, que postura eu vou ter depois dessa experiência? Como vai ser a minha vida a partir daí? Porque não vai ser a mesma, né? (CAMPOS, 2014).

A relação entre o sagrado e o profano torna-se bastante visível em performances com a estruturação de “Meditación en Chillán” (2013). O trabalho foi feito para o “BA C2 Encuentro Preliminar Performance/ Internacional”⁴⁴, no Chile, em setembro de 2013. Wagner foi convidado a participar do evento, embora não tivesse uma proposta poética definida.

Conforme o artista, o “BA C2” deixava todos os participantes à vontade para pensar suas performances ao longo de seus três dias de realização envolvendo três cidades diferentes (Concepción, Chillán e Coronel). “Ninguém sabia direito o que fazer porque a gente ainda ia conhecer os lugares. Lembro que a cada dia, três pessoas teriam que fazer performance, mas não estava nada marcado” (CAMPOS, 2014). Campos via essa dinâmica de funcionamento como um desafio que também o deixava perdido, em certos momentos, por não conhecer a cidade, suas características, seu contexto cultural e sua gente.

Dessa maneira, se em outras ocasiões teve mais tempo para pensar e desenvolver um trabalho em um ambiente já conhecido, neste caso, ele diz ter exercitado outro tipo de processo mais intuitivo e momentâneo, porém com um desgaste psíquico maior. Wagner chegou a realizar duas performances, uma em Concepción e a outra em Chillán. Esta última, portanto, é a que nos interessa pela temática abordada e seu possível diálogo com a presente pesquisa.

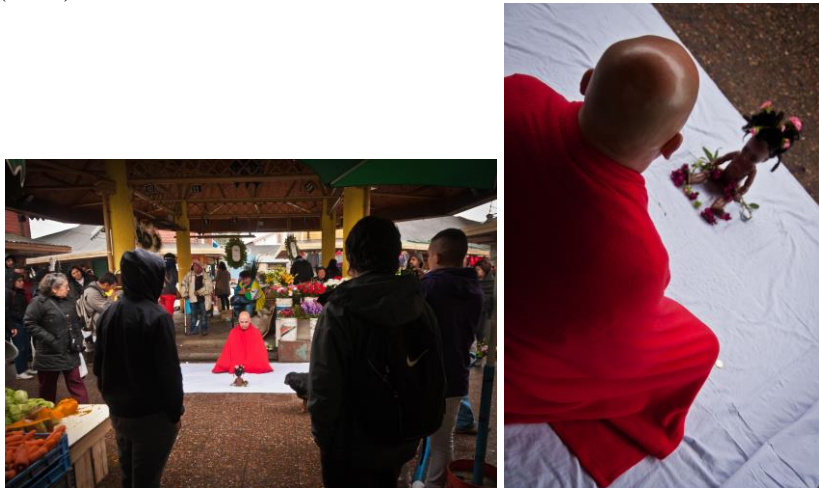
Esse processo foi mais trabalhoso e prolongado, ele me exauriu muito mesmo, porque cria muita questão e também muitas expectativas, cria incertezas e dúvidas o tempo inteiro, daí aparece questionamentos do tipo: será que é assim? Então, lá o ritmo foi bem mais nesse fluxo. Eu tinha que pensar as coisas muito mais rápidas e fazer ações muito mais concentradas e sintéticas (*Idem*).

A ideia para a ação começou a se formar, portanto, quando comprou uma boneca negra. Fato que lhe pareceu extraordinário por vir ao encontro de questões que já vinha trabalhando em sua pesquisa artística e, também, pelo motivo, segundo ele, de que no Chile

⁴⁴ Informações sobre o evento estão disponíveis em: <<http://performancebac.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 30 out. 2014.

quase não há negros. Todavia, foi somente caminhando pelo mercado central de Chillán que o trabalho realmente desabrochou.

Figura 12 - “Meditación en Chillán” (2013), performance realizada para o “BA C2 Encuentro Preliminar Performance / Internacional”, em Chillán (Chile)



Fonte: Fotos de Gonçalo Tejada.

Na performance, Wagner estica ao chão um pano branco e senta a boneca nele de modo que ela fique defronte para si. O artista passa a ornamentá-la com flores e a dizer frases em portunhol ao seu ouvido, a exemplo de: “você é linda” ou “você já deve ter sofrido muito”. Enrolado em um manto vermelho, que trazia consigo para se proteger do frio, ele, de olhos fechados, entra em processo de meditação, por cerca de 15 minutos, como se estivesse cultuando uma divindade. A reação das pessoas foram as mais diversas, variando entre curiosidade e agressividade.

Eu ficava ali falando, fazendo a boneca ficar feliz, limpando-a, como se a sua energia fosse carregada e eu quisesse tirar um pouco disso para levar coisas boas. Aí a coloco como uma deidade, uma deusa porque ela está toda ornada e sentada no pano branco. Depois que eu converso com ela, agachado, aí eu sento na frente dela e me enrolo com o pano vermelho, fico parecendo um monge. Tudo acontece dentro do mercado, aquela confusão toda. O que acontece ao redor começa a tomar outra dimensão para mim, eu me desligo e não vejo nada, só depois em fotos e nos comentários das pessoas que me acompanharam é que sei, por exemplo, que tinha um cara drogado que ficava falando coisas agressivas, tinha duas crianças que ficaram encantadas com a ação e que muitas pessoas pararam e ficaram perguntando o que era aquilo? Teve uma até que jogou moeda... Era muito estranhamento: alguns manifestando curiosidade e outros agressividade, porque o campo de energia fica muito intenso e ninguém pisava no pano onde estava a boneca. É um pano grande, foi um território que foi respeitado sem precisar dizer nada (CAMPOS, 2014).

Aqui, dentre outros aspectos sagrados, encontramos uma vívida alusão à Calunga, boneca de madeira, vestida com peruca e roupas europeizadas, que simboliza uma entidade ou rainha já morta. Ela possui no seu interior elementos mágicos do candomblé, e sem esta

“figura” o maracatu não sai para a rua. Observa-se em “Meditación en Chillán” uma espécie de sincretismo ao fundir elementos de várias religiosidades, abrangendo de crenças africanas às filosofias orientais. Uma marca do processo criativo de Wagner.

O interesse, cada vez mais crescente, em se aprofundar em assuntos relacionados à ancestralidade, a cultura colonizada e a performance na América-Latina motivou Wagner a fazer sua primeira viagem pelo continente, em junho de 2012. O destino escolhido foi Quito, a capital equatoriana. O artista diz que a opção por este lugar ocorreu de maneira intuitiva, pensando, especificamente, na ideia da linha do Equador, que lhe pareceu ser mais interessante energeticamente e simbolicamente. “Nós brasileiros, somos muito distantes do resto da América do Sul. A gente acha o máximo ser descendente de europeu, mas nos demais países latinos há certo incômodo quanto a isso. A ‘sudamérica’ era um mistério para mim e eu precisava mergulhar nisso” (CAMPOS, 2014).

Durante a viagem, Wagner, acompanhado de amigos, resolveu fazer uma performance com algumas prostitutas no Centro da cidade, a dois quarteirões de onde elas faziam seu ponto, mas que não estivesse dentro de sua rota de circulação habitual. Chamada de “Entre dois” (2012), a ação baseava-se em Campos criar no espaço público um ambiente especial para recebê-las como uma coroação seguida de oferendas:

Eu queria trazer essas mulheres para um espaço que elas não iam. Eu criei um ritual lindo para coroa-las. Era uma coroação, no meio da rua, então, elas ficavam lá sentadas... Ah, eu paguei a todas o valor de uma hora de sexo para participar da ação comigo. Eu coloquei umas frutas, arrumei o chão todo bonito, fiz um caminho com *curry*, um tempero indiano amarelo que tem um cheiro superforte e peguei umas cadeiras para elas. Eu também me preparei, pois estou vestido com uma roupa toda elegante... Enfeito com flores essas coroas de lata que se compra para festinhas, e as coloco junto às frutas. Aí, eu combinei com elas que eu ia até o meio do lugar onde estávamos e chamaria cada uma. Então, eu pego a coroa e dou para elas, digo que são especiais, tudo seguido de um abraço. Notei que isso foi uma coisa confusa para elas, tinha uma que estava muito rancorosa e começou a falar que não estava entendendo o que estava acontecendo, me perguntando o porquê de eu estar fazendo isso. Mas, aos poucos, foi se acalmando. As outras começaram a ficar encantadas com a situação porque era muito romântica, também, e quase simulava um encontro de casamento da princesa com o príncipe (*Idem*).

O artista estava estimulado a pensar ações que dialogassem com o espaço e o tempo onde ele se encontrava, além de discutir questões direcionadas às raças, ao gênero, ao preconceito e de como os territórios são definidos.

Enquanto estava em Quito, Wagner ficou hospedado na casa do amigo e, também, artista, Juan Montelpare, que vivia próximo ao local de trabalho das prostitutas. Inclusive, foi por intermédio deste que já as conhecia, que Campos estabeleceu seus primeiros contatos. “Todos os dias eu via aquelas mulheres e a situação machista e cristã em sua volta. Elas

estavam ali, mas também eram excluídas, viviam à margem” (CAMPOS, 2014). O *performer* pretendia “curar” aquele ambiente como meio de tecer outras relações.

A princípio, Wagner conversou com aquela que seria a “chefe” do grupo, explicando a ação e negociando o preço. Mesmo desconfiada, a mulher aceitou a proposta e no dia da performance quatro delas estavam lá. O grupo chegou um pouco antes da hora prevista para a ação. Vieram bem vestidas como se fossem para um “programa” mais especial. Conforme o artista, elas tinham uma maneira de ser bastante específica. A que seria a líder, estava sempre muito aflita, rígida e nervosa, fechando-se para qualquer tipo de afetação sugerida pela performance. Sua vontade era pegar o dinheiro e ir embora o mais rápido possível.

“Entre dois” começa com a leitura de um texto escrito pelo próprio Wagner, preparando para o momento da coroação delas. Ele conta que lia muito lentamente e que observava as expressões de todas: a que estava mais distraída, a mais atenta e a mais irritada. “À medida que as iam coroadas, eu senti a transformação da energia. Aquela dificuldade de afetação inicial foi se desmanchando. Tivemos um contato mais íntimo do que se fosse sexual, e claro que isso mexeu com elas” (CAMPOS, 2014).

Wagner explica que foi trabalhando com o campo de energia daquele ambiente, considerando elementos como o tempo e a ornamentação/criação de um espaço com frutas, *curry*, cadeiras e fitas vermelhas para dar aquele “ar” de festividade. Quase no final da ação, outro *performer* convidado pelo artista surge e toca uma música fechando aquele ciclo.

Com o término da performance, percebi que elas estavam em outro lugar, em outra energia. Elas estavam orgulhosas de si, mas ainda sem entender direito o que tinha acontecido. Comeram algumas frutas, porém, logo, começaram a ficar incomodadas de novo e foram embora rapidamente, porque aquele território não era o delas. Dois dias depois, reencontrei a chefe do grupo, a relação e a expressão dela comigo era bem diferente da dureza e do sofrimento manifestados no início de nosso contato, ela estava mais tranquila (*Idem*).

Quanto ao texto lido por Wagner, podemos dizer que estava incrustado por indagações associadas às fusões de raças, à sexualidade, aos jogos de sensibilização entre corpos, paisagens e a história. Trazendo-nos ainda indagações do tipo: O que isso lhe gera, provoca e reestrutura? Que corpo ele é? Que “eu” é esse que grita e que se confronta no/pelo entre? Como se dar a relação com o outro? Que possibilidades são criadas? O que se dilui e o que se reforça?

O escrito de Campos é, pois, um suspiro longo e sincero. Perturbador que confronta, mas que também alimenta uma esperança. Ele já havia sido feito antes da realização de “Entre

dois”, no entanto, foi configurando-se junto à situação criada. Vejamos o que sua escrita ressoa:

Duas partes que se chocam, dois momentos, duas localizações, dois que se desejam, duplo caminho, duas nuvens no céu, dois gatos no telhado, dois amarelos e duas pombas, dois, dois, dois. Vou de um ao outro e me perco no caminho. Fico entre aquele e o outro que ainda não vi. Entredois, entre os dois, entre-dois. Pertencço a este lugar que não existe, a esta potência invisível, esse patamar ou elevação que indica a presença de dois já que não habito em nenhum deles. Habito o instantâneo, o movimento, a aceleração, a imanência. Habito diante das dobras da minha cocha, entre elas, envolto nas colchas, nas protuberâncias pentelhudas do meu saco. Ali, naquele ponto entre o cu e os bagos. Entre um e outro, aquecido, adormecido, analfabeto exalando aromas vertiginosos, pulsões de desejo e nojo. Entre o nojo e o desejo, entre um cabelo e outro, um piolho, um chato, um esnobe, francês de mim mesmo, italiano, negro, escravo do francês espanhol português que quis me comer e ferir. Jamais deveria ter visto o que vi, jamais encontrar a ferida exposta do outro no meu ser. Ver, ouvir e cheirar aquela mancha vermelha exalando desejo e nojo, desejo e revolta, desejo e infelicidade. Violência de dois, dos dois, entre os dois. Nesse entre, que sinto o perigo ameaçando o silencio descoberto naquela sala, praia, deserto. Aonde ir quando se está entre? Possuir a bússola mágica, a linha e as pedras no caminho delimitando os percursos, as voltas e entrevoltas, o luar refletindo o sol invisível, ausente, delirante em outros territórios aquecidos. O eco da minha voz que não chega a nenhum lugar, a lugar nenhum. Eco que se desfaz no caminho, no vazio da ferida aberta. Fenda carnuda e cabeçuda, fenda homem e mulher, mestiça, andrógina. Onde encontrar abrigo? Onde buscar refúgio? Em que pousada posso declinar meu corpo, assentar meu cheiro, profanar meu ego, afugentar meu medo, acordar minha alma? No pouso do pássaro encontro a força para voar, no canto do pássaro percebo a força do calar, na pena do pássaro o desejo de escutar. Venham até mim os dois, venham até o entre, em mim, e aqui repouse seu olhar. Os dois como um, no entre que não é mais, podem se coroar e se beijar. Coragem no ar! (CAMPOS, 2012) ⁴⁵.

Figura 13 - “Entre dois” (2012), performance realizada no Centro de Quito (Equador)



Fonte: Fotos de Patrício Estevez.

⁴⁵ O texto homônimo a performance foi lido durante a sua realização.

Figura 14 - “Entre dois” (2012), acima, momento da coroação. Abaixo, algumas das prostitutas já coroadas



Fonte: Fotos de Patrício Estevez.

Outra performance onde o diálogo com o sagrado ressoa é “Memórias quase esquecidas”(2013)⁴⁶,apresentada no Memorial Minas Gerais Vale, localizado em Belo Horizonte (MG), em novembro de 2013. À convite de Marco Paulo Rolla⁴⁷, Wagner criou uma ação para o auditório/teatro da instituição, com participação do candomblecista e umbandista Jefferson Gomes na percussão, cujo objetivo era ativar memórias para além dessa existência, ligadas aquelas de natureza ancestral e inconsciente. É uma ação a procura do que sabemos, mas não lembramos. Da parte adormecida do corpo, que tudo sabe, porém, permanece calada até que algo a estimule.

Se um corpo é vida, nele existem memórias quase esquecidas. Memórias podem ser repetições, hábitos, tiques, pulsões veladas. O discurso textual e a oralidade podem revelar memórias quase esquecidas? O corpo é poroso... Fendas que se abrem ao interior/exterior do que não é dito, registrado, representado, experienciado. A ação quer fazer das memórias quase esquecidas um ato de paixão através das palavras: ditas e escritas (CAMPOS, 2013)⁴⁸.

O trabalho produz um ambiente intimista à meia luz, contrastando com as vestimentas brancas de seus dois “personagens”. De um lado, Jefferson, na parte mais escura, direciona o olhar para Wagner que, na outra ponta do palco, em pé, ler uma oração em sânscrito, que significa uma conversa entre o Guru *Gita* e seu discípulo. O texto é longo, composto por aproximadamente 170 estrofes.

A oração, inclusive, é cantada na *Siddha Yoga*, e possui mais de sete mil anos, considerada pelos praticantes daquela filosofia hindu como sendo poderosa. Ao centro do espaço, está um lençol branco de casal estendido ao chão e sob ele estão duas bonecas, uma branca e uma negra, e mais uma grande porção de farinha de trigo. Um pouco acima, há uma projeção em que aparece uma fusão de fotos de família do Wagner com imagens desconhecidas, desenhos, textos e anotações autobiográficas originárias de alguns dos seus cadernos íntimos. A performance, com duração de uma hora, foi dedicada a sua tia/madrinha, Penha, que havia se suicidado duas semanas antes.

A ação adotava a seguinte dinâmica: após a leitura do artista de algumas estrofes do texto, acompanhada de uma pausa, ele mergulhava no tecido, enquanto Jefferson tocava o tambor para uma deidade do candomblé.

Assim, saio da leitura e oralidade de uma oração milenar e entro no espaço da sonoridade da música, da religião e da cultura negra. Ali me transformo para depois,

⁴⁶ O registro da performance está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mzk4mI2P-rY&feature=youtu.be&list=UUL3xSyWQtJNfQS8-CHz74jA>>. Acesso em: 31 out. 2014.

⁴⁷ Na época era o responsável pela curadoria de performance do Memorial Minas Gerais Vale.

⁴⁸ Texto escrito pelo artista para divulgar a performance no folder da programação do Memorial Minas Gerais Vale.

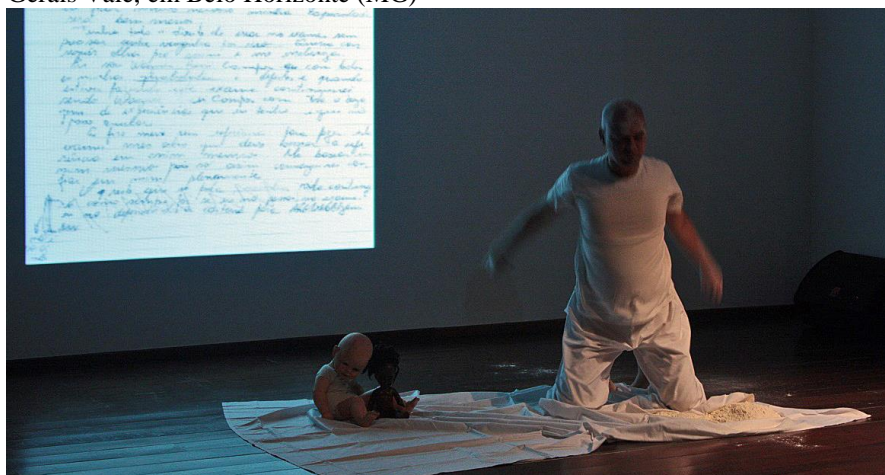
ao sair, retornar a leitura, que segue outro ritmo e outra força, mais tranquila e devotada... Entro e saio em dois campos distintos de energia, isso foi difícil porque não tinha tempo de me recuperar de uma situação e já entrava em outra. Foi uma experiência muito forte e me exauriu e vitalizou e amedrontou (CAMPOS, 2014).

Dessas idas e vindas de um plano a outro, à medida que proporciona a si uma transgressão entre realidades, Campos conduz o espectador a imergir nessa experiência que confunde e mescla as fronteiras entre universos distintos. A exaustão, o suspiro e o silêncio, o jogo entre sanidade e loucura, o controle e o autocontrole, o som frenético das batidas da percussão, o canto do candomblecista e umbandista no meio da ação, os gestos e a dança tresloucada de Wagner era um chamado para catarse.

O palco era mais interessante, não porque era o “palco”, mas é porque ali eu poderia trabalhar com os elementos que eu quisesse, mas pensando bem, talvez, até tenha rolado um incômodo meu, porque, talvez, se todo mundo estivesse sentado no chão, criaria certa familiaridade que me deixava mais confortável... Mas, acho que este distanciamento até foi bom para o pessoal. Essa é daquelas performances que mexe com a gente, ela trabalha como muita energia... Esse sair e voltar, às vezes, não me deixava ler direito, eu tinha que esperar um pouco porque tinha que esperar a energia baixar (*Idem*).

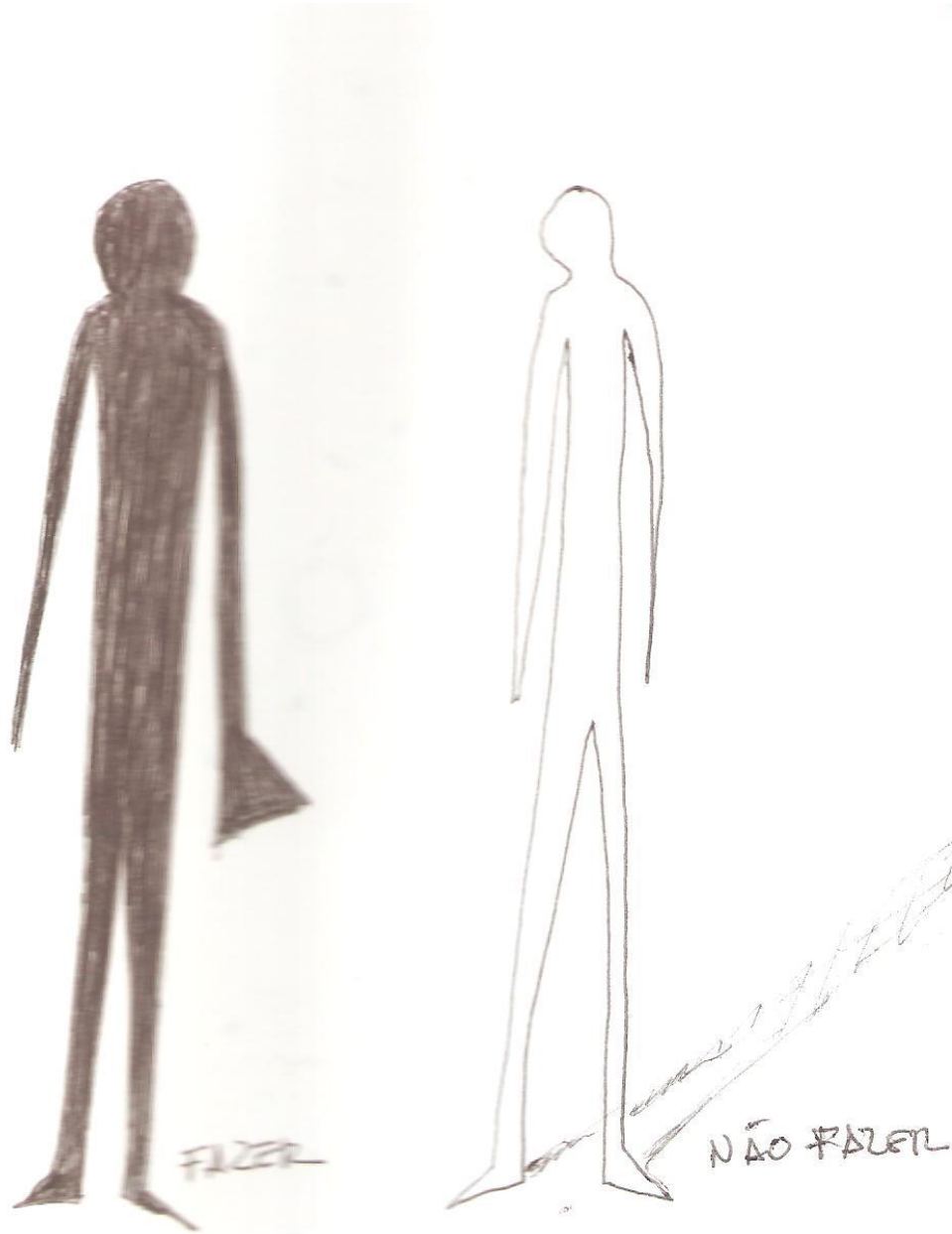
A oração mantém-se em uníssono, quase, como um mantra, entrecortada pelo batuque de fogo que põe o corpo em diálogo e convivência com dualismos e sensações diversas. “Memórias quase esquecidas” encerra com o ponto final da leitura. Respeitosamente, Wagner fecha o livro sagrado, beija-o e o pressiona contra o peito. Lentamente se retira do local, ao passo que Jefferson toca o tambor ainda por alguns minutos, até o último arranjo da música, quando se levanta da cadeira e também vai embora.

Figura 15 - “Memórias quase esquecidas” (2013), apresentada no Memorial Minas Gerais Vale, em Belo Horizonte (MG)



Fonte: Foto de Fernando Costa.

Figura 16 - Desenho feito por Wagner que estava na projeção da performance 15
“Memórias quase esquecidas” (2013)



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 17 - Texto projetado em "Memórias quase esquecidas" (2013)

11/9/88

Tenho que tentar colocar minha cabeça no lugar para não deixar a preocupação tomar conta. Antes entendia o que me levou a sentir o que estou sentindo agora. "Insegurança e medo". Acho que as minhas atitudes ontem não me deixem seguro. É um pouco de paranoia talvez que não tem de repente medo de ver. Gosto dos coisas mais caras na minha vida. Bebi muito e a sensação que sinto é de não saber se fiz ou não algo que não devia.

Devo assumir que ontem eu passei de conta, que isso é normal às vezes. Não tenho que me policiar tanto assim, ~~mas~~ não tenho essa direção. Um dia fui ~~uma~~ uma noite normal e alegre. A ele que tem que se repetir para eu me sentir seguro? Tudo tem que ser medido para que eu não acide? Talvez neste momento de minha vida sim.

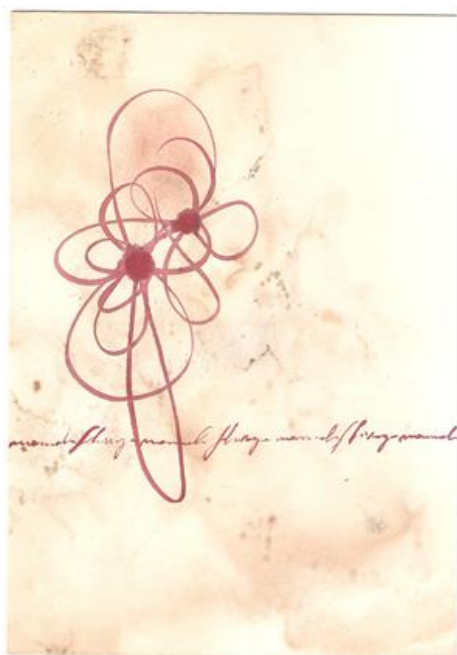
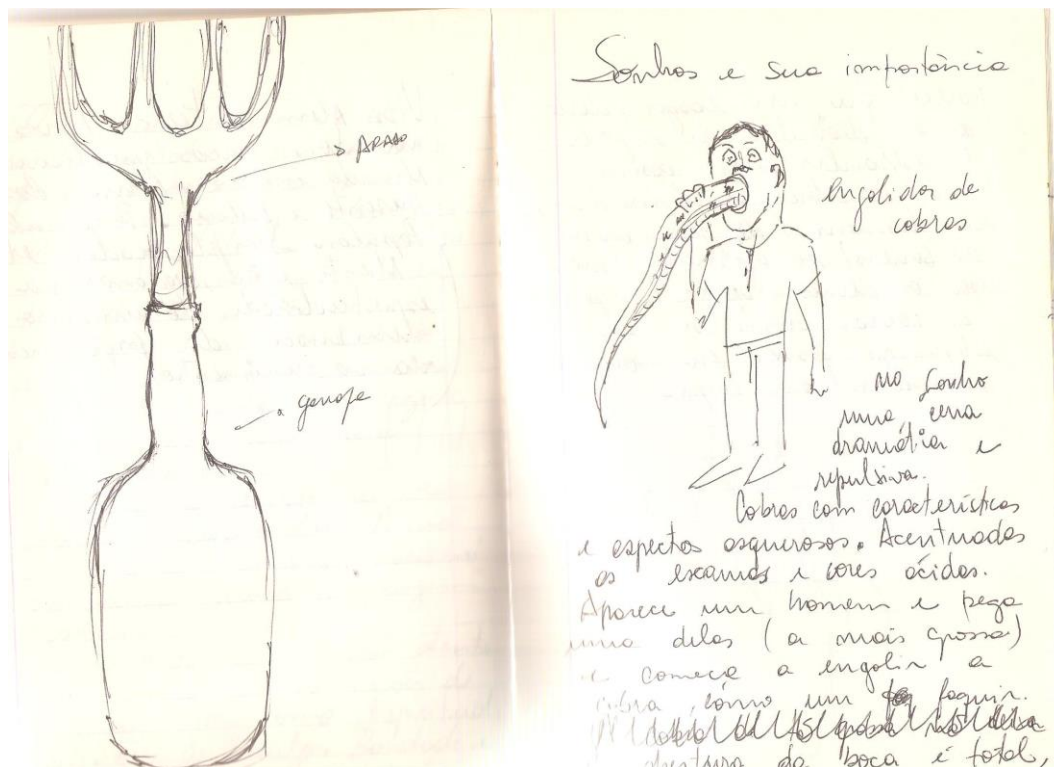
Realmente eu não sou mais criança e não gosto de agir como tal.

Agora a noite as coisas ainda estão me inquietando. Senti algo como dificuldade de me relacionar no programa que fiz. O fato de gente pegar a estrada e o Maravilha ~~está~~ com gente me deu ansiedade e medo novamente. A Pitucha estava feliz - acho que estava. Isso é bom.

Tenho todo o direito de falar quando quiser. De sentir medo quando quiser. De não dar conta às vezes de meu relacionamento legal com o pessoal e etc. Tenho muitas coisas e inseguranças e às vezes as coisas ficam difíceis. Tenho que resolver e quem resolve isto.

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 18 - Desenhos feitos por Wagner que estava na projeção da performance “Memórias quase esquecidas” (2013)



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 19 - Texto projetado em "Memórias quase esquecidas" (2013)

27/08

Coisas estranhas.

A cada momento percebo o eu complexo e os
 meus sentidos, sentimentos, reações, atitudes, etc.

Eu, Wagner, artista plástico, um ser complexo
 e que existe e se vê diante de sua complexidade.
 Eu tenho medos. Muitos medos. Não fui
 criado para respeitar meus interesses. Nunca pude
 me interessar pelas coisas normais de interesse
 de uma criança. Para mim ser forte, venho
 que ser em mente a dificuldade que é para mim
 conseguir aceitar todo o meu passado. Passado de
 repressão, egresso, medo, desejo reprimidos, desejos
 indecentes, raivos e ódios proibidos.

Sexo (que ~~me~~ ~~eu~~ assumir e curtir meu
 sexo). Quero fazer de mim um homem. Um
 homem melhor que ~~eu~~ a maioria anedista
 da ter ligada nenhuma com força e sim com ^{o medo}
 perde de força. Estou conseguindo acreditar em mim
 Estou e quero cada vez mais confiar na minha
 capacidade de crescer e me respeitar como ser humano
 no adulto. Sem piedades.

Quando criança sofri muito. Hoje eu não preciso mais
 sofrer tanto. Tenho que resgatar certas coisas que
 foram ~~de~~ escondidas no passado para poder superar
 estas necessidades.

Me gosto. Me quero bem.

Quero me olhar e me curtir. Quero me olhar
 e me amar. Quero me olhar e me respeitar.
 Quero me olhar e me considerar.

Adoro ~~de~~ fazer sexo oral com a Pituelha.
 Tenho atualmente medo de deixar muito a Pituelha
 e de dançar por isso. (Se não uma tentativa frustrada que ^{me fez} ^{sofrer})
~~Hoje~~ Nestes dias em que a gente tem que transar
 e não forma bem sucedidos e meu medo de che-

Fonte: Acervo pessoal do artista.

3.3 PERPENDICULAR: um caminho para se pensar e fazer arte em conjunto

Artista múltiplo no que faz, Wagner junto ao desenvolvimento e à concepção de suas performances individuais é também um propositor de ações, encontros e formas de trabalhar em coletivo. O PERPENDICULAR ⁴⁹ é um projeto que envolve essas questões, reputado pelo artista como uma produção performática/performativa que corresponde a mais uma forma de criar e pensar o corpo, o espaço, o tempo e a arte/vida.

O PERPENDICULAR é uma história que não diverge das minhas performances individuais porque a energia que mobiliza o encontro vem muito da minha própria energia e da minha consciência do que está acontecendo e como direcionar isso, é igual quando eu estou fazendo uma performance. Então essa história da espiritualidade, da consciência ampliada, da conexão com intensões, com o cosmos e essa busca de uma identidade e de uma estrutura a partir de um autoconhecimento e tal, se reflete aqui também (CAMPOS, 2014).

A primeira edição, chamada de “PERPENDICULAR ações para apartamento” ou, simplesmente, “PERPENDICULAR AP”, aconteceu em setembro de 2009, na casa do artista. As raízes do projeto começaram a florescer durante o trabalho “RE/AGente”⁵⁰, realizado em 2008 para a “[] e tal... Mostra de Artes Visuais”, no Espaço Ateliê Mamacadela, em Belo Horizonte (MG). Na ocasião, Wagner já deixa transparecer a necessidade de refletir e elaborar um trabalho contaminado pela ação de um outro, ou melhor dizendo, do individual em confluência com um todo coletivo.

Após esse primeiro momento, vieram distintas configurações desse projeto, tais como o: “PERPENDICULAR Museu”, “PERPENDICULAR Cenário # Ambiente”, “PERPENDICULAR Res pública”, “PERPENDICULAR Berlim”, “PERPENDICULAR Maceió”, “PERPENDICULAR Fortaleza”, “PERPENDICULAR Casa e Rua”, “PERPENDICULAR Encontros na Cidade”, “PERPENDICULAR Como Resistir?” e o último que foi o “PERPENDICULAR Bienal”. Algumas das edições tiveram o apoio do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, outras aconteceram de maneira independente.

⁴⁹ Ao longo de cada edição do “PERPENDICULAR”, Campos tem por hábito realizar publicações impressas dos registros decorrentes em cada ação ou escrever sobre as mesmas no seu blog “Linha e Segmento” (ver nota 21, na página 29 desta pesquisa). Há ainda o caso do “PERPENDICULAR Como Resistir?”, em que foi criado um site especialmente para a edição. Disponível em:

<<http://wagnerrossicampos.wix.com/comoresistir#!about/c139r>>. Acesso em: 1 nov. 2014.

⁵⁰ “RE/ AGente” é uma videoinstalação onde, em sequências alternadas, aparece Wagner comentando algumas especificidades deste próprio trabalho. Os vídeos estão disponíveis em:

<<http://linhaesegmento.blogspot.com.br/2008/10/projeto-reagente-depoimento-1.html>>;

<http://linhaesegmento.blogspot.com.br/2008/10/projeto-reagente-depoimento-2_10.html>; e

<<http://linhaesegmento.blogspot.com.br/2008/10/projeto-reagente-depoimento-3.html>>. Acesso em: 1 nov. 2014.

Quando terminei a minha dissertação muitas questões ficaram mais claras em minha cabeça. A coisa foi disparando e estava surgindo a ideia de trabalhar em grupo, do corpo que está podendo compartilhar e viver com o outro. Então, como propor uma vivência entre artistas ou entre pessoas que não é dentro desse modelo convencional que eu fui criado e que a maioria é criada para viver? Por isso me dei conta de quão é importante essa ideia do corpo como acontecimento, estudada por mim no mestrado, pelo fato de possibilitar uma ampliação para outros corpos de outras pessoas. Porque, na verdade, o PERPENDICULAR é um projeto de artista, eu faço várias coisas, mas sempre pensando como artista e ele é um projeto para mim de processo, de acontecimento, de potencialização, de se abrir para o outro e de ver o que o outro tem a dizer (CAMPOS, 2014).

De acordo com Wagner, o “PERPENDICULAR” está, portanto, direcionado às manifestações artísticas efêmeras, a exemplo de performances, intervenções urbanas, instalações processuais. O projeto tem a intenção de intervir em espaços urbanos (praças, ruas, cidades e bairros) e territórios artísticos (museus, galerias de arte e instituições artísticas), ativando redes colaborativas de expressão capazes de ampliar as relações entre artistas, curadores, pesquisadores, estudantes e o público em geral.

Dos “perpendiculares” realizados, teceremos reflexões, sobretudo, em relação àqueles que tivemos a oportunidade de acompanhar, não, exatamente, na totalidade, mas em algumas partes significativas. Assim, nos dedicaremos a analisar o “PERPENDICULAR Fortaleza” e o “PERPENDICULAR Bienal”.

O primeiro, que aconteceu em março de 2012, atuou, conforme o artista, como ferramenta e, ao mesmo tempo, espaço experimental para a concretização de encontros e trocas envolvendo diferenças regionais, pessoais e estéticas. O desejo era o de romper com modelos de encontros em que, muitas vezes, predomina o individualismo exacerbado, o trânsito confortável e seus códigos de conduta previsíveis do tipo: artista-artista, artista-instituição, público-artista e artista-curador. O intuito era ir além, estabelecendo-se como criação frente às variáveis estéticas/processuais que nascem como potência recortando e escavando as suas próprias de caráter caótico.

Durante 06 dias, na cidade de Fortaleza/CE e arredores, foi proposto o agrupamento de 6 artistas. A ideia inicial estabelecia como pressuposto a disponibilidade e desejo de cada um de estar junto, propor trabalhos coletivos e individuais, estar aberto diante das contaminações e diálogos com a diferença. Os artistas não se conheciam enquanto grupo. Uns e outros compartilham amizade em pares e trios, o que me parecia favorável. Artistas originários de Minas e artistas habitantes do Ceará. Parcelas de identificação entre processos e técnicas de trabalho foram suprimidas, apostando-se numa imprevisibilidade que surgiria da diferença regional e pessoal de cada artista convidado. Fernando Ancil, Raquel Versieux, Uirá dos Reis, Sabyne Cavalcanti, Yuri Firmeza e eu não temos necessariamente diálogos conceituais semelhantes, muito menos pesquisa e desejo de produção classificados e organizados em uma categoria comum. Somos artistas e isso bastava, inicialmente (CAMPOS, 2012)⁵¹.

⁵¹ Fragmento do texto de apresentação do catálogo “PERPENDICULAR Fortaleza”, desenvolvido por Wagner.

Wagner lembra que, antes dos encontros em Fortaleza, havia sugerido formas de aproximação entre os participantes, via e-mail, discutindo aspectos pontuais envolvendo o turismo acentuado, a presença do índio, a criouliização, a violência, a colonização europeia e a exploração sexual na cidade. “Nada que exigisse do artista um olhar distanciado do seu foco de trabalho, que o direcionasse para outras ideias e origens. Apenas elementos reflexivos, pontos de contato, tensões e dimensões, olhares caminantes” (CAMPOS, 2012)⁵².

As ações ocorreram no centro da capital cearense, no distrito de Moita Redonda, no litoral leste de Cascavel (CE) e no Centro Cultural Banco do Nordeste-Fortaleza. O artista vê essa relação de lugares como uma sugestão de construir um percurso de ondulação irregular, em que se cartografava tanto experiências individuais como em grupo, favorecendo contrapostos constituídos por uma força criativa aberta ao novo, ao desconhecido.

Quanto as atividades do “PERPENDICULAR Bienal”, até o momento, um dos últimos trabalhos desenvolvidos por Wagner, se deram de 9 a 12 de outubro de 2014, no Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo, como parte da programação da 31ª Bienal de Artes de São Paulo. O interesse em articular uma ação do PERPENDICULAR com a Bienal começou na primeira metade deste ano, quando a sua comissão de curadoria, composta por Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv, realizava uma série de visitas por algumas capitais brasileiras com o objetivo de não só divulgá-la, mas de trocar ideias com artistas e pesquisadores, por onde passava.

Wagner recorda que ao saber da temática do evento voltada a tratar de como as coisas que não existem podem ser trazidas à existência, contribuindo para um mundo diferente, sentiu-se bastante atraído por ela e desejoso de pensar uma edição do “PERPENDICULAR” dentro desse contexto e dessa instituição.

[...] obtive a informação que em fevereiro aconteceria um encontro aqui em Belo Horizonte. Fui a este encontro imbuído do desejo de apresentar o projeto PERPENDICULAR e manifestar a intenção de criar o evento PERPENDICULAR Bienal, mesmo este não sendo um projeto escolhido pela curadoria. Houve a oportunidade de conversar com um dos curadores e disse a ele que faria o encontro. Após essa primeira aproximação REAL, seguimos conversando por um tempo, via net. Dessas conversas, delicadas, já que se trata de uma inversão no que se refere a convites – PERPENDICULAR se apresentou como presença mesmo sem ser convidado – o que ficou definido é que o encontro não teria nenhum apoio da curadoria e não seria, portanto, um projeto inserido na Bienal. O que me parece de acordo com a proposta conceitual do projeto PERPENDICULAR. Entretanto, houve a oportunidade de diálogo entre as partes e uma “aceitação” de sua presença. Aceitação essa que desestrutura toda e qualquer relação modelada pela habitual

⁵² Mesma informação da nota 51.

forma de contrato entre Curadoria e Artista. Mesmo assim, essa des-estruturação não implica em conflito direto, muito menos desejo de invasão. Penso que tal forma de des-estruturação é ainda uma estrutura, só que em um modelo não usual. Portanto, se isso se apresenta como uma outra possibilidade de diálogo, esse diálogo privilegia a experimentação, a autonomia, a não colonização, o risco, o questionamento do habitual processo de capitalização da arte, a presença propositiva e viva (CAMPOS, 2014)⁵³.

Dessa forma, Campos criou no Facebook o grupo “PERPENDICULAR Bienal” destinado aos interessados em participar: um artista chamava outro e, assim, sucessivamente, construindo uma grande rede de conexão. O próprio Wagner desconhecia muitos que estavam no grupo. Lá as formas de atuação eram discutidas, assim como havia troca de textos teóricos relacionados, por exemplo, a coletividade e a micropolítica. Os artistas tiravam suas dúvidas sobre possíveis ações, outros ofereciam hospedagem na casa de parentes e amigos que viviam em São Paulo. Muitos também passaram a fazer intervenções artísticas com a frase: “PERPENDICULAR Bienal, estou presente”.

Aos poucos, o grupo de artistas e, também, pesquisadores, que iriam realmente está no evento foi se construindo. Boa parte não pôde ir por questões financeiras, uma vez que o projeto não contava com nenhum apoio nesse sentido. Cada um teria de arcar com suas próprias despesas de hospedagem, transporte e alimentação.

Definido, então, quem participaria, Wagner resolveu abrir outro grupo no Facebook, agora denominado de “SP – PERPENDICULAR Bienal”, onde as conversas seguiram apenas com aqueles que estariam pessoalmente naquela edição. Ao todo foram 53 artistas vindos do Brasil, da Argentina, da Colômbia, do México, do Chile, dos Estados Unidos, da Espanha, das Filipinas, da Austrália e do Paquistão.

PERPENDICULAR BIENAL deseja ser um aglomerado. Aglomerado de ideias, ações, pensamento, presenças. Aglomerado como um grupo de individualidades que habitam um mesmo espaço/tempo, transformando-o continuamente e intervindo com seus corpos naquilo que os circunda. Efemeridades de uma estrutura momentânea e irregular capaz de metamorfosear os espaços físicos e simbólicos da 31ª Internacional de Arte de São Paulo. Dentro dessa construção, que nos remete a uma perfuração, de acordo com objetivos próprios do projeto PERPENDICULAR, artistas colaboradores e visitantes em geral poderão criar aglomerados para experimentar/perfurar uma série de acontecimentos e proposições [...] o evento se baseia na realização de uma série de ações artísticas situadas no entorno e interior do edifício que acolhe a Bienal, descaracterizando a aparente neutralidade, oriunda da normatividade, no que concerne à visitação pública em grandes eventos de arte. Mais que isso, PERPENDICULAR BIENAL deseja levar o corpo vivo e ativo a agir como presença, de maneira que possamos ocupar nesse espaço, o lugar de co-criadores, nossa pulsão de identificação conosco e com o social/cultural, nossa

⁵³ Fragmento do texto “Uma breve história sobre PERPENDICULAR Bienal”, produzido por Wagner. O mesmo se encontra disponível em: <<http://perpendicularbienal.wordpress.com/sobre/>>. Acesso em: 1 nov. 2014.

morada... nosso ambiente de conforto, desconforto, sentidos e experiências reais (CAMPOS, 2014)⁵⁴.

Todos os dias aconteciam dois encontros gerais com os participantes. O primeiro, geralmente, às 11 horas da manhã e o segundo por volta das 18 horas, quando estava se encerrando o expediente de funcionamento da Bienal. Neles, os artistas comunicavam onde e como seriam suas ações⁵⁵, faziam-se também um “balanço” do dia e organizavam as saídas festivas na noite. Mas, para além dessa rotina constituída, o mais interessante dessas conversas era a possibilidade de ouvir a experiência de cada artista sobre sua própria ação e a dos outros, a relação com o espaço e seus funcionários, o espectador e o processo de criação como um todo. Tudo era muito fluido e agregador, havia entre eles um forte sentimento de companheirismo e solidariedade. O importante era estar juntos e, algumas vezes, criar juntos também, apesar das diferenças.

Outro aspecto importante a ser observado, implica na atuação de Wagner: figura central no encontro, por ser o mediador entre os “perpendiculares” e a instituição. Ele assume, ao mesmo tempo, os papéis de produtor, organizador e artista participante, o que lhe confere ocupar um lugar híbrido, fixado em um “entre” tenso, porém produtivo, porque o permite problematizar a relação produzida neste movimento e a elaboração de um modo de trabalhar que acolha a experiência e toda a multiplicidade que há nela. “[...] para experimentar, não basta entregar-se à experiência, é preciso construir um modo de permanecer no processo em curso que solicita invenção” (LAZZAROTTO, 2012, p. 101).

Eu estava sempre naquele lugar, naquele ponto, ao mesmo tempo, em que cuidava do todo, uma vez que sou o propositor do evento, não esquecia de que o PERPENDICULAR só poderia acontecer com a presença das outras pessoas. Nesse sentindo de uma possibilidade de conversa horizontal, não existe nenhum desejo meu de construir uma hierarquia, por isso o lugar que fico nessa história é delicado: eu tenho que negociar com todas as partes, ficar nesse espaço de comum acordo com todo mundo [...] Acho que esse lugar que me coloco e que me proponho a ocupar é muito conflituoso, pois eu não quero e não devo me colocar como uma força que delimita e aponta para uma direção específica, caso contrário, isso não seria uma proposta artística, mas uma proposta institucional. Eu estou num espaço “entre”, que é exatamente esse espaço que me proponho a trabalhar tanto com esse projeto quanto como artista de performance [...] Desde o início tive contato com o Pablo Lafuente, que é um dos curadores da Bienal, e, assim, transitei nesse espaço de contato com a curadoria e com os artistas. Claro que apesar da ideia de horizontalidade, eu ocupo um espaço diferente dos outros, já que o evento é uma ideia que surge a partir de uma reflexão e de uma intenção minha [...] Busco no encontro com o outro a possibilidades de criar momentos densos, mais amplos.

⁵⁴ Recorte de um texto de Wagner sobre o que seria aquela edição do “PERPENDICULAR Bienal”, publicada no dia 2 de julho de 2014, no primeiro grupo criado no facebook.

⁵⁵ Isso era necessário para que todos pudessem acompanhar a execução dos trabalhos e realizar os registros que, inclusive, vão compor o catálogo impresso dessa edição do evento. A qual se encontra atualmente em processo de concepção, sem data prévia para o lançamento.

Dessa forma, posso dizer que o lugar que ocupo é mais de facilitador tanto do encontro em si como dos lugares que ele ocupa de dialogo com a instituição, os artistas e o educativo (CAMPOS, 2014).

De um modo geral, o “PERPENDICULAR Bienal” pôs em discussão o medo que a maioria das pessoas tem de lidar com o absurdo e com aquilo que dilacera, de certo modo, a “paz” rotineira e a estabilidade de uma percepção engessada, fruto de um tempo perverso que corre sem laços e sem amadurecer sementes, bloqueando experimentações e favorecendo a existência das fórmulas prontas para o circuito comercial da arte.

Daí a ironia de presenciar o quão assustador foi para um dos guardas da Bienal deixar que Fernando Costa, *performer* dessa edição do “PERPENDICULAR”, entrasse para ver a grande coletiva, simplesmente, porque ele trazia na cabeça dois ramos amarrados da planta “Espada de São Jorge”, lembrando orelhas de burro. Ou ainda, a performance “Prainha” de Marcelo Gandhi e Ed Marte, que ocorreu em um gramado próximo a entrada do prédio da Bienal. A irreverência e as expressões dos dois causaram enorme aflição na segurança local, que os vigiavam atentamente, ao ponto de estacionar uma “viatura” a poucos metros de distância dos artistas. Essas situações vêm a calhar com uma imagem de Wagner vestindo uma camiseta branca onde estava escrito que: “artista não ameaça, artista questiona”. Mas o perigo vem mesmo disso, deixar de nos preocuparmos mais com o “como” das coisas para refletir sobre o “porquê” delas.

Figura 20 - Folder de divulgação com os nomes dos artistas e pesquisadores participantes do “PERPENDICULAR Bienal”

PERPENDICULAR BIENAL

De 09 a 12 de outubro de 2014
Parque do Ibirapuera e Pavilhão
da 31 Bienal de Arte de São Paulo
São Paulo - SP

Carolina Botura - Brasil	Graciela Ovejero Postigo - Argentina
Ed Marte - Brasil	Lea Moraes - Brasil
Kennedy Rafael - Brasil	Gabriel Brito Nunes - Brasil
Silmar p RioMar - Brasil	Gabi Alonso - Argentina
Mariana Rocha - Brasil	Mary Astrus - Brasil
Paula Campos - Brasil	Regina Mello - Brasil
Flora Maurício - Brasil	Barbara Awelino - Brasil
Isel Pujol - Argentina	Jose Roberto Sechi - Brasil
Fernando Costa - Brasil	Ana Luisa Santos - Brasil
Yury Hernando Forero - Colômbia/México	Matheus Alecci - Brasil
Gilmara Oliveira - Brasil	Fernando Branco Poise - Brasil
Eli Neira - Chile	Erica Si - Brasil
Ramanery - Brasil	Marcelo Salum - Brasil
Ana Cecília Soares - Brasil	Nicolas Spinosa - Argentina/Espanha
Amibal Sandoval - Chile	Junior Pimenta - Brasil
Marcelo Gandhi - Brasil	Cacau Torres - Brasil
Fernando Hermógenes - Brasil	Wagner Rossi Campos - Brasil
Claudio Mangileta - Argentina	Vitor Nascimento - Brasil
Luciana Cezário - Brasil	Marc Davi - Brasil
Cecilia Stelini - Brasil	Karlene Blanca - Brasil
Claudia Cabrera - México	Caio Lion/Duplo Pellis - Brasil
Hector Canonge - USA	Fatihah White - USA
Christina Fornaciari - Brasil	Beau B. Baco - Filipinas
Silvio de Gracia - Argentina	Honi Ryan - Austrália
Rafael Rabelo/Cambiar Coletivo - Brasil	Abdullah Khan - Paquistão
Isabel del Olmo - Argentina	Irene Rodévia - Colômbia
Neryth Yamile Manrique Mendoza - Colômbia	

EU ESTOU PRESENTE
VOCÊ ESTÁ PRESENTE
NÓS ESTAMOS PRESENTES
VOCÊS ESTÃO PRESENTES

PERPENDICULAR

perpendicularbienal.wordpress.com

ocupação aglomerado performance #perpendicularbienal

Fonte: Acervo pessoal do artista.

Como alguém que acompanhou todo o processo de elaboração e concepção do projeto, posso dizer que o “PERPENDICULAR Bienal” encantou, alegrou, incomodou e assustou, principalmente, pela potência e a capacidade de transformar a percepção e o olhar causando estranhezas e cissuras no cotidiano das pessoas ao seu redor. Talvez, tenha levado com até mais firmeza do que o evento paulistano a temática proposta por este. Tirando do invisível matéria poética e discurso político, conferindo êxtase a uma realidade paralisada e controlada por uma ordem social limitada/conservadora. Promovendo ainda o conflito, a coletividade, a imaginação e a transformação. Sim, é possível um mundo diferente com arte! Sem tiranias, preconceito, ódio, mas descoberta, união, generosidade e conhecimento. Parafraçando Wagner, em texto publicado no grupo do facebook, no dia 31 de outubro, “cada ato, cada inspiração e expiração, cada sorriso e exaustão potencializou-se em sincronia cósmica e experiência arte/vida”.

Figura 21 - Algumas das intervenções artísticas feitas para o grupo fechado no Facebook



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Passado esse primeiro momento de apresentação de Wagner e de alguns de seus principais trabalhos, caminharemos ao aprofundamento de questões percebidas durante seu processo de criação. Mais amplamente, há na produção deste artista uma potência a ser explorada a partir de elementos vindos do sincretismo religioso e das raízes étnico-culturais do Brasil e da América-Latina. Observa-se em cada ação sua, uma experiência singular que se quer mobilizadora e desejosa do encontro com o outro. Vida e arte convergem, transformando-se mutuamente.

Wagner é um artista propositor de situações e experiências, seja através do “PERPENDICULAR” ou de suas performances individuais, ele extrapola o limite do particular e do público, e incita o convívio e a participação em suas ações. Estamos diante de uma poética questionadora da banalidade cotidiana, ao mesmo tempo em que a utiliza como matéria artística. O mineiro se reinventa pela arte que faz, configurando-se como explosões sensoriais e contágios afetivos.

Acreditamos que a performance tem para ele poder transformador, é como um campo energético a ser moldado por aquilo que vai surgindo a partir do acontecimento artístico. Seu corpo em fluxo dinâmico acessa uma sabedoria recôndita e lhe abre novas possibilidades de realidade, percepção e consciência do tempo/espaço e do viver. Wagner caminha rumo a um diálogo que se cristaliza no “entre” constituído pelas interações entre performance e ritual, como veremos melhor nos tópicos a seguir.

4 CARTOGRAFIA DE UM PROCESSO: DISCURSOS, PERCEPÇÕES E MODOS DE FAZER PERFORMANCE DE WAGNER ROSSI CAMPOS

No capítulo anterior tivemos a oportunidade de investigar alguns dos trabalhos de Wagner Rossi Campos, desenvolvidos em diferentes épocas de seu percurso. No capítulo 3, buscaremos tecer uma reflexão acerca das nuances percebidas durante seus processos de criação, tencionando aquilo que emerge em seu discurso com o que observamos no mesmo. Assim, para dar início a esta análise temos como ponto de partida algo que se repetiu tanto na fala/escrita do artista, no decorrer dos nossos contatos, seja pessoalmente ou virtualmente, quanto em suas ações: a perspectiva da performance como um campo de energia. O que seria isso? Como ela aconteceria? De que maneira se consolidaria a atuação do *performer* dentro desta estruturação?

Acreditamos que tal pensamento desenvolveu-se com a prática da *Siddha Yoga*, porque, segundo os depoimentos do artista, através da filosofia hindu, ele proporcionou a seu corpo a possibilidade de ser uma abertura a outros experimentos. Ou seja, a vivenciar um processo de mutação sensorial e corporal que impulsionava partes adormecidas de si e o permitia a coexistir com percepções alteradas durante o desenvolvimento de seus trabalhos. Dessa maneira, o corpo e a mente seriam para Campos como geradores e alimentos compreendidos em unicidade, que estimulariam “práticas centradas na força e vivacidade do momento presente, capazes de, ativamente, construir novas e criativas formas de realidade” (CAMPOS, 2009, p.12).

Embora, atualmente, esteja afastado do Centro de *Siddha Yoga*, Wagner não deixou de praticá-la, sendo, portanto, as influências desta filosofia bastante visíveis na obra do mineiro, por meio de movimentos de respiração e inspiração, pausas, silêncios e, algumas vezes, na provocação do próprio processo meditativo, como nas ações “Manas” (2003) e “Meditación en Chillán” (2013). Tais práticas estão presentes na leitura de textos sagrados como a oração em sânscrito proferida em “Memórias quase esquecidas” (2013). Além disso, o pensamento hinduísta é uma importante referência para a jornada interior do artista na busca por autoconhecimento e na tentativa de equilibrar os fatores internos (emocionais) e os externos (corporais). E também tornou possível a Wagner a consciência de compreender e transformar a energia envolvida em torno de/na sua produção.

Dessa maneira, percebemos que a performance desperta nele aquilo que foi maturado na *Siddha Yoga*: um novo entendimento/percepção de seu corpo e do campo energético que este incita. Wagner é como que conduzido a um estado imanente que aciona e vai ao encontro

de importantes referências suas ligadas as culturas ancestrais, ao sincretismo religioso brasileiro, ao cosmos, as divindades da natureza, as fronteiras entre a vida e a morte, ao ofício milenar de benzedeiros e curandeiros (bastante comum no interior do Nordeste e de Minas Gerais). Tudo reunido num mesmo caldeirão e a qualquer momento podendo ser manifestado em seu processo de criação.

Acreditamos que a ideia da **performance como campo de energia** está ligada a uma espécie de espiritualidade, sem Deus, que se serve a Wagner como meio de conhecer/ aflorar outros níveis de consciência e, assim, estabelecer uma abertura/ conexão para/com a esfera do ilimitado. Isto só se torna possível a partir do contato do artista com aquilo que há de mais íntimo em si: aninhado pela arte ele transborda o tangível e se situa além da realidade da obra materialmente presente. Assim:

O mundo aberto pela obra ultrapassa o domínio próprio da obra e se projeta ‘além’. Isso leva a pensar, de forma trivial, que as diferentes espécies de mundos ‘abertos’ não se situam num mesmo plano e podem competir um com o outro. Essa simples constatação permite vislumbrar que decerto não haveria um único e prolapado ‘mundo aberto pela arte’, e sim uma pluralidade de mundos sobrepostos ou emaranhados (CAUQUELIN, 2011, p.84).

O trabalho de Campos se concentra no plano da experiência. Trata-se, pois, da realidade de suas ações, vindas de um corpo que afeta e é afetado pelo tempo/ espaço, matéria-prima envolvida e o público presente:

Tem a ver com a concentração de como deixar a coisa entrar, de como vou sendo afetado e vou dando retorno. Para mim, a performance condiz com questões que me conectam comigo mesmo, mas de uma forma universal. Então, se eu faço uma conexão cósmica, eu posso experimentar o que um índio, um hindu ou um negro experimentaram ao fazer os rituais deles. Não necessariamente eu estou invocando aquilo, mas de alguma forma estou trazendo uma experiência para quem está de fora (CAMPOS, 2014)⁵⁶.

Trabalhar com esse contexto é como deixar as portas abertas para que outras possibilidades de existência, percepção e ação possam passar e seguir adiante, trazendo ao artista e a sua poética maior densidade, frescor e sutileza em sua forma de ser e estar no

⁵⁶ Assim, como foi evidenciado no capítulo II, para evitarmos repetições desnecessárias de notas, sempre que recorremos aos depoimentos de Wagner, estamos nos referindo a um processo de várias entrevistas que realizamos com o artista, ao longo dos anos de 2013 e 2014, em diferentes suportes e ocasiões: conversas pessoalmente, via e-mail, Skype, WhatsApp e Facebook. Como também dito anteriormente, não só a obra de Campos, mas a recorrência a sua fala e aos seus escritos são elementos fundamentais para esta pesquisa, constituindo-se como parte da estratégia elaborada para estudar o trabalho do artista e para “reativar a rede de criação”, como propõe Cecília Almeida Salles na crítica processual, metodologia que guia a nossa reflexão. Ressaltamos ainda que sempre que trouxermos esses depoimentos para o texto é com o intuito de dialogar e tencionar o nosso pensamento com o de Wagner. Convencionamos, portanto, a menção a esse material, respeitando as normas da ABNT, desta maneira: citação direta com três ou mais linhas acompanhada no final com o último sobrenome do artista em caixa alta e entre parênteses, seguido pelo ano de realização.

mundo. Wagner tem na performance um meio de expressar a autoconsciência tocada pela *Siddha Yoga*. Esse processo de trabalhar com fluxos de energia pelo *performer*, nos lembra, por sua vez, da prática de *Reiki*, um sistema natural de harmonização e reposição energética que tem a finalidade de cura. A prática é adequada para despertar o poder que habita dentro de nós, captando, modificando e potencializando as energias nocivas em benéficas. É um caminho de encontro da energia universal com a energia física.

Enquanto neste método, a circulação de energia se dá pela imposição das mãos de um mestre habilitado para um determinado indivíduo; nas ações de Wagner, ocorre por todo o seu corpo, no encontro com o outro e na interação/troca energéticas entre eles. Tanto é que cada movimento, gesto, objeto ou elemento presente em suas performances tem seus sentidos desterritorializados para além de um valor cotidiano. As coisas ganham nova força e tem suas potências moldadas, como numa espécie de ritual onde tudo adquire um sentido divergente do original, pelo menos até o momento de sua duração. Aqui entramos em uma dimensão marcada por transursos simbólicos de sentido, processos reais de transformação da matéria e da energia.

O performer não é um ser “normal” que de repente entra num campo de energia enlouquecida e depois volta como se nada tivesse acontecido. Aquilo tudo que está acontecendo faz com que você tenha uma postura, é um trabalho que te exige várias questões, porque não é só quando você está em ação, o tempo todo é assim. Porque quando você trabalha com a autoconsciência, você começa a sentir as coisas, não é que você entende, mas você experimenta (CAMPOS, 2014).

Observamos que a relação da performance como um campo de energia no trabalho de Wagner está associada a outra noção discutida por ele no seu processo de criação, que é a de propor a seu **corpo ser o “acontecimento”**. Como vimos acima, a transformação dos fluxos energéticos no/pelo artista, também, ocorre através de sua corporeidade, que tem no tempo presente (o aqui, agora) de realização de suas performances a condição necessária para sua própria existência. Da mesma maneira, esse contexto temporal se serve como meio produtivo para a manifestação do acontecimento. Ao fazer isso, ele cria uma direção para reorientar suas ações, trazendo-lhes sentidos variados e aguçando a capacidade corporal de ser exprimível, de ser linguagem. “Fazendo do atemporal um momento de tempo presente consciente, o corpo como acontecimento é a manifestação visível de sua vitalidade” (CAMPOS, 2009, p.16).

Wagner é um artista-pesquisador que investiga seu corpo na primeira pessoa, como objeto e sujeito da ação. Ele pesquisa um corpo sensível que faz do ato um acontecimento e abertura à experimentação, em que a corporeidade em devir não se move apenas pela representação, mas parte na procura de reverter à ontologia, de novas rupturas e abalos

estruturais, desfazendo construções complexas e organizadas para a constituição de outras mais. Assim, o *performer* tem o seu corpo como um canal livre e como uma ferramenta que o leva a ultrapassar fronteiras e a imergir em um mundo infinito de possibilidades para sua criação.

O conceito de acontecimento trazido por Wagner tem forte influência do pensamento “deleuzeano”. Para Gilles Deleuze (1974), o acontecimento irrompe internamente no sujeito, a partir de sinais. É o corte no caos que “se reflete, se reencontra incorporal e manifesta em nós o esplendor neutro que ele possui em si como impessoal e pré-individual, para além do geral e do particular, do coletivo e do privado” (1974, p.151). O acontecimento, portanto, não é o que acontece (acidente), mas o que deve ser compreendido, desejado e o que deve ser representado no que acontece. Ele é livre e se efetua na profundidade das coisas. A noção abordada exprime o encontro com um fora que nos leva a pensar e a realizar uma experiência.

É no ponto móvel e preciso em que todos os acontecimentos se reúnem assim em um só que se opera a transmutação: o ponto em que a morte se volta contra a morte, em que o morrer é como a destituição da morte, em que a impessoalidade do morrer não marca mais somente o momento em que me perco fora de mim, e a figura que toma a vida mais singular para se substituir a mim (DELEUZE, 1974, p.156).

Ao tratar seu corpo como sendo da natureza do acontecimento, Wagner se permite conviver com um emaranhado de forças, estímulos, trocas sensíveis, afetações recíprocas, deslocamentos existenciais, que o norteia a renunciar ao já sabido e a entregar-se ao estranhamento em si, desarranjando modos estabelecidos de dizer e de fazer arte, criando maneiras outras de ser sujeito/artista desbancando regimes solidificados de subjetividades. Ele concebe agenciamentos que o dispõem ao imprevisível do ato de criar. Nesse sentido, seu processo artístico busca aquilo que se coloca entre o sujeito e o objeto, o que interessa é construir um modo de atuar que acolha a experiência que insiste em expressar a multiplicidade que nos constitui.

O corpo inserido no acontecimento é atravessado por aquilo que suspende as ações e arrebatada o artista. Para Wagner, arte e vida estão unidas por intermédio de sua sensibilidade apurada e traspasada pelas perspectivas do material e imaterial. A sua percepção está a saltar a escuridão na caça do encontro, porque é neste que o acontecimento se faz, deixando-nos suas cicatrizes. “Todo acontecer nos coloca necessariamente na dimensão do inédito e da diferença irreduzível, incomparável. É que jamais permanecemos os mesmos a cada encontro” (FUGANTI, 2012, p. 78).

Diante da complexidade tecida pelo universo poético de Wagner, nos interessa pensar sobre o diálogo entre matérias-primas ou elementos recorrentes no trabalho, as maneiras do artista lidar com os projetos, a forma como se processa a relação com o público e o espaço de realização da performance, o improviso e o acaso. Outro aspecto a ser considerado é a maneira particular que ele tem de preferir o uso da palavra ação, para definir o que faz, no lugar de performance. Também refletiremos sobre a importância de seus escritos como extensão do ato performativo e, principalmente, a aproximação com os protótipos ritualísticos e seus respectivos reflexos na obra de Campos⁵⁷.

Observamos que Wagner não é um artista com apreço pela repetição de performances, a maior parte de suas criações está diretamente concatenada a fatores voltados para o momento vivido pelo artista, pelas pessoas que estão próximas dele, pelo espaço físico e pelo contexto sociocultural. O que implica, talvez, a falta de atração pela reincidência de trabalhos. Identificamos isso não como um problema, mas uma característica de sua produção: um artista guiado pelo conceito de acontecimento e, portanto, potencializando em cada ação o desejo de provar novas experiências embaladas pela possibilidade de novos encontros.

Não costumo repetir ações porque, a cada momento, eu estou vivendo uma situação. Cada lugar é um lugar, cada convite é um convite, cada proposta é uma proposta, e eu não me sinto confortável de criar uma situação que fico repetindo internamente. Penso que isso seria fazer uma cena e não performance. Assim, não estaria me abrindo tanto para o tempo, para o espaço e para o risco, claro, pode ser que sim, mas, é quase como se eu tivesse criando uma técnica [...] Eu acho que é um recurso, mas eu não gosto de usar porque é muito mais fácil, não tem que elaborar nada, você vai e já sabe o que tem de fazer, já estar tudo pronto (CAMPOS, 2014).

O processo de criação de Wagner não parte de uma ideia rígida ou um projeto acabado, há uma intenção que, algumas vezes, pode aparecer com mais clareza ou não para ele. Tudo dependerá daquilo que estiver disponível ao seu trabalho no momento da concepção. Apropriando-nos de uma metáfora dita pelo artista, temos essa primeira disposição sobre dada performance, como uma espécie de “massa” amorfa, a qual Campos vai modelando e dando-lhe um corpo a medida em que vai se tornando realidade concreta para ele.

Vem uma ideia, uma coisa mais geral, e aí eu vou organizando ela na minha cabeça. Isso vai ficando mais claro, vai ficando mais apurado, mais limpo e aí eu fico muito tomado por isso, porque é uma coisa que vai sendo muito mental e muito subjetiva, mas até chegar a hora da performance, ela está sempre em processo. Eu vou

⁵⁷ Devido a grande importância que tem as questões ritualísticas para a poética de Wagner e a construção teórica desenvolvida para esta pesquisa, discutiremos adiante o assunto com mais profundidade.

entendendo a ideia aos poucos, pois ela aparece de uma forma e eu tenho que trazê-la para uma consciência (CAMPOS, 2014).

As suas ações não são adaptadas/improvisadas para o lugar, mas pensadas a partir deste. Lembramos aqui, o caso da “BA C2 Encuentro Preliminar Performance/ Internacional”, no Chile, em que os seus convidados estavam livres para criar algo, a partir das afetações e das impressões experimentadas em cada uma das três cidades agregadoras do festival. Wagner, por exemplo, valeu-se do recurso da caminhada como meio de constituir um percurso sensível e epistemológico de coleta daquilo que ia lhe interessando ou sensibilizando, uma vez que necessitava conhecer melhor aquela cultura que ia se mostrando a si.

Segundo Cecilia Almeida Salles (2008), tanto as caminhadas quanto as viagens têm potencial criador, contribuindo para o amadurecimento de ideias, promovendo descobertas, reflexões, mudanças ou, mesmo, rejeições de certos pensamentos.

A caminhada é mencionada por muitos artistas como indício da mobilidade do escritório, o que reflete o fato da criação ser um ato permanente [...] Saindo dos limites da cidade onde o artista vive, muitas viagens recebem detalhados relatos sobre a importância dos lugares visitados como local de pesquisas e sobre os reflexos desses deslocamentos em suas buscas artísticas (*Idem, Ibidem*, p.57).

Assim, caminhando no mercado central de Chillán, Wagner desenvolveu “Meditación en Chillán” (2013). O artista abrange referências de uma pesquisa anteriormente iniciada, envolvendo, dentre outros aspectos, as questões da magia e dos rituais sagrados; como também, incorporou a energia e a essência daquela cidade chilena. Nesse sentido, temos a obra como um sistema aberto em construção, agindo como detonadora de uma multiplicidade de interconexões entre o universo do artista e aquele que lhe era incógnito.

Já em outras situações mais específicas, como em “Improvável presença” (2007), Campos sabia muito bem sobre as características do ambiente para a realização de sua fotoperformance/ instalação. Tratava-se do evento “Comida di Buteco/ Arte no banheiro”, com foco para intervenção de artistas nos *toilettes* de alguns bares de Belo Horizonte (MG). Ao contrário da condição anterior, ele teve nesta experiência a possibilidade de maturar melhor suas intenções e repensar outras mais. O risco e as inserções do acaso seriam menores do que na ação desenvolvida no Chile. Contudo, ressaltamos que não temos o intuito de diminuir uma obra diante da outra, queremos apenas apontar as singularidades do processo de Wagner junto a sua capacidade de se transformar conforme as circunstâncias que lhe são oferecidas.

O itinerário criativo de Campos é acompanhado por registros que versam entre anotações aleatórias, textos íntimos, desenhos e fragmentos de pesquisas sobre intenções para o trabalho. Esse material opera como uma memória de possíveis encontros para a produção de sua poética. De acordo com Salles (2008), os documentos de processo são como lembranças materializadas servindo-se como ativadores de sensibilidades e premissa para futuros trabalhos ou a continuidade de outros em andamento. A pesquisadora destaca que os artistas, de modo geral, não fazem seus apontamentos apenas a partir das linguagens das obras; “quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo” (2008, p.95).

É comum a **exposição dos documentos processuais** em mostras de artistas, muitas vezes, eles são considerados como sendo a própria obra. Wagner, por exemplo, teve uma experiência semelhante na performance “Memórias quase esquecidas” (2013). Um dos elementos componentes era, exatamente, uma série de escritos autobiográficos e desenhos compostos em diferentes épocas de sua vida. O material foi exibido em um projetor junto a outras imagens fortuitas, compatíveis ao trabalho em questão. Acreditamos que a abertura desse arquivo foi impulsionada pelo momento delicado vivido pelo artista: havia perdido uma tia em circunstância bastante trágica. As projeções, os movimentos e os demais componentes implicados na estrutura performática apresentavam uma natureza intimista, não direcionados especificamente a parenta falecida, mas a questionamentos do artista a respeito de sua própria existência e de seu papel no mundo.

Portanto, percebemos o quanto é impossível estabelecer uma separação entre o artista, a sua vida e seu projeto poético. O processo de criação é um espaço de constituição da subjetividade de Wagner. A obra e o *performer* não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente formação, tal qual a própria existência: “embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta” (ROSA, 1980, p. 241).

No percurso poético de Wagner, toda a concepção de um trabalho lhe exige forte arcabouço psíquico e físico. O que, muitas vezes, devido a imensa quantidade de energia englobada, deixa o artista simplesmente esgotado, ao ponto do não entendimento sobre aquela experiência. Do pensamento à execução da ação, o esforço é grandioso para articular os elementos utilizados, a construir a relação com o ambiente, além da expectativa gerada diante das reações do público e das artimanhas do acaso. O estado de concentração atingindo por

Wagner é tamanho que, mesmo, finalizado o ato performativo, ele necessita de certo tempo para retomar a sua “normalidade”.

Essa experiência toda é desgastante porque ela vai criando certa energia, localizada em um lugar que não existe no espaço físico. Ela fica pulsando e eu fico meio que tomado por essa história o tempo inteiro. Isso, muitas vezes, me tira energia também, porque é muita coisa que eu tenho que ficar articulando até o dia de realizar a performance. Por isso, eu acho que não é tão simples fazer performance, é sempre uma situação de risco em todos os sentidos, desde a coisa não funcionar como um bom trabalho até acontecer algum outro tipo de imprevisto [...] Teve casos que eu saí completamente liquidado, porque é uma quantidade de energia tão grande que tem que passar por mim e, de alguma forma, sou eu quem tem de devolver isso. O meu corpo fica exausto e a minha cabeça, às vezes, muda totalmente. Eu não sei, ainda, dizer o que me acontece, já tive situações de ficar, depois de um trabalho ou depois de uma viagem para fazer performance, um mês ou dois meses sem conseguir compreender bem o que foi aquilo [...] Eu sinto que o trabalho vai ficando tão vivo que ele tem que acontecer (CAMPOS, 2014).

Absorto nesse contexto, o artista é estimulado pelo desejo de desterritorialização do espaço/tempo comum, e, para que isso aconteça de veras, Campos recorre a determinadas **matérias-primas**, facilitadoras da criação de um campo de energia específico para cada trabalho. Simbólicas, elas intensificam a confiança do *performer*, e são como *totens* tribais a portar como prova da identidade de sua poética e, ao mesmo tempo, artigos de proteção para o artista. Assim, ao longo dos trabalhos apresentados no capítulo anterior, nos foi possível notar a repetição de determinados elementos, como: tecidos, roupas nas cores branca e preta, vinho, leite, pratos, instrumentos de percussão, frutas ou outro tipo de comida, textos escritos pelo próprio artista e objetos que remetem as culturas indígena, negra e de outros países sul-americanos.

Não se trata de apego do Wagner por tais objetos, mas a uma ênfase sua aos poderes místicos e estéticos dos mesmos. Conforme Carl Gustav Jung, uma palavra ou uma imagem pode se tornar simbólica quando inclui alguma coisa que rompa com seu significado convencional e imediato. Ou seja, quando adquire um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou compreendido integralmente.

A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) e até mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial. Com a sua propensão de criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quando nas artes visuais (JUNG, 2008, p.312).

No trabalho deste artista, os objetos, embora com usos recorrentes, são empregados de maneira ilimitada e ganham um sentido que se pode considerar mágico. É como se ele

estivesse a explorar a alma secreta das coisas, expandindo os limites da matéria e, conseqüentemente, o conhecimento que temos de que ela tem um valor maior sobre aquilo que é visível aos nossos olhos. Campos projeta parte de sua psique sobre os objetos inanimados, despertando nestes uma força maior que eles próprios. Tudo isso é acionado no momento da performance: as materialidades envolvidas tem o poder de abrir portas, conexões entre dois estados distintos de ser, entre os mundos daquilo que é conhecido e desconhecido. É quase como uma passagem, na acepção simbólica, do domínio profano para o sagrado.

A potência é dada aos utensílios em sua poética parte, então, de uma espécie de “chamado” do objeto para ele: um sistema dinâmico de fluxo de energias que magnetiza seus movimentos, seus gestos e seu olhar, no decorrer do trabalho, mas que só acontece quando, ele, artista lhe concede essa consciência, essa vitalidade:

Trabalho o campo de energia exclusivo para a ação. Mas, nem todas são assim. Eu sempre estou trabalhando em um espaço/tempo específico e o entorno me parece fundamental para aquilo que crio. Em algumas ações busco usar roupas específicas, geralmente, nas cores brancas ou pretas, ou uma mistura das duas, com o intuito de produzir uma neutralidade do objeto roupa, e deixar surgir o corpo e seus movimentos. Mas nem sempre também! Às vezes, estou usando muitas cores e objetos no corpo. Os objetos, na boa parte, são usados como guias e como peças de poder que me abre outras realidades. Eles passam a ser algo que me protege e sustenta, mas essa relação entre eles e eu é sempre ativada. A coisa por si só não tem essa força, ela vai se tornando maior, mais adensada pelo uso que faço dela e isso é Consciência. O objeto vai se tornando consciente de si e daí se mantém por si só. Gosto de trabalhar e propor ações que incluam objetos de outras pessoas. Muitas vezes me apropriar de um objeto de outro é como deixar esse outro adentrar o meu espaço, o meu território. Nesses casos, geralmente, o outro está de alguma forma envolvido na ação; ou dentro dela como receptor ou performer ou convidado. Trabalho muito envolvendo outras pessoas nas ações, convidando-as a fazer parte. Muitas delas são como oferendas! Tem alguns elementos que mantenho porque eles têm um sentido que eu posso usá-los, é o caso, do prato branco. Acho que é o que mais se repetiu, porém, agora, eu tenho feito outra coisa, que tem sido interessante: delimitar um território com um pano branco. Eu faço a ação por cima desse tecido porque é como se fosse esse o território do rito. Um espaço demarcado onde trabalho as forças do dentro e do fora. É ali que eu vou ativar as coisas e, então, acho que essa história de processo também muda com o tempo (CAMPOS, 2014).

Para Cecilia Almeida Salles (2008), os recursos criativos são conjugados por artistas como modos de lidar com as propriedades das matérias-primas, isto é, seus meios de transformação. “Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra” (2008, p. 84). Em Wagner, as matérias-primas, os objetos e os demais elementos recorrentes o auxiliam na construção de outros contextos para a poética, eles são tidos como alguns dos instrumentos mediadores responsáveis pelo desenvolvimento de novas relações e experiências diante do ato performativo.

O diálogo do artista com o público participante de uma ação, também, é um aspecto importante a ser considerado nesse processo. Sabemos que a criação se alimenta da troca de informações com seu entorno: um fator que dar condições para despertar possibilidades diversas, expandir ideias e explorar percepções. Dessa maneira, vemos que há na produção de Campos, uma vontade, em algumas circunstâncias, de atingir aquele que está a se deleitar com suas performances. Como reflexo disso, podemos citar as obras “Preto e branco na vertical” (2014) e “Manas” (2003).

Na primeira situação, o envolvimento das pessoas ocorre quando todos passam a ser servidos pelo artista e comem da feijoada preparada por ele. Até esse momento o público parece não estar certo de que a performance já havia iniciado. No segundo, a participação é mais direta, porém, efêmera, pois Wagner promove um tipo de conversação com as pessoas através de seu olhar (quase, uma intimação a atuar junto com ele), e, em seguida, transcreve suas impressões para o papel. O que, conforme suas próprias falas, gerou certo incômodo e a consequente saída de muitos do ambiente em que a ação dava curso. Uma vez que nem sempre o público está suscetível a participar de ações e o recolhimento é a solução encontrada. Do mesmo modo que é, para o artista, acionar sua capacidade de lidar com o acaso e explorar deste seu potencial criador, improvisando com o que lhe aparece.

Todavia, Wagner desenvolve, também, trabalhos onde não há contato algum com o público. O convívio entre artista e espectador acontece de maneira isolada, nem sempre sendo possível ao artista acessar seus retornos. Destacamos aqui as vídeoperformances: “Corpo perpétuo” (2005); “Adaptação” (2005); “Hall do elevador” (2005) e “Meu corpo procurando conforto I” (2006), que se enquadram em uma fase mais intimista de Campos, cujo intuito partia de uma vontade sua de atuar no duplo papel de autor e receptor, assim como, buscar explorar os limites de seu corpo. Estes são trabalhos de si para si, e aos demais indivíduos caberia, apenas, apreender as experiências desenvolvidas pelo/para o artista sem, contudo, ter uma presença maior e constante durante a realização das performances.

Quanto ao público, na verdade, existe sempre um desejo e uma intensão de chegar neles, muitas vezes, se cria uma relação de participação. Mas em algumas ações, eu sinto necessidade de me isolar [...] Em alguns, trabalhos procuro olhar muito nos olhos das pessoas, buscando um contato mais direto. Em outras existe até uma proposta maior de integração, como em “Preto e branco na vertical”. Nesta ação teve um momento onde todo mundo estava envolvido, é quando eu estou servindo a feijoada e conversando com as pessoas. Tudo foi tão natural (CAMPOS, 2014).

Mais um traço significativo, para o trabalho de Wagner, consiste na assiduidade de uma **escrita performática**, na qual o texto e a palavra não são apenas manifestações

conscientes de seu processo, mas substância criadora de práticas capazes de estabelecer sentidos diante das questões trazidas pelo artista em suas ações. A escrita no papel não está tão distante do deslocamento no espaço, encontra-se conectada pelo corpo. Ela inicia no movimento, igual como na música o silêncio é presente, e na dança a pausa é motivo criador.

À medida que se mostra como um corpo propício ao acontecimento e a experimentação com o outro, Wagner busca em si o desenvolvimento de uma inscrição performativa também passível de ser afectível. As palavras são zonas de multiplicidades e extensões da obra do artista. Assim se estabelece um processo no qual “escrever” é uma maneira outra de performar e a performance, como um caminho para a escrita. Podemos pensar que a ação performática dá-se enquanto escritura e a escrita enquanto performance, uma vez que ambas se contaminam e se afetam mutuamente, promovendo bifurcações e diferenças.

Atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos (BONDÍA, 2002, p.21).

Na poética de Campos, a palavra também assume o lugar da experiência, daquilo que permeia e fatura a sua percepção, como vimos em “Manas” (2003), em “Entre dois” (2012) e na forma como o artista teceu sua dissertação “Meu corpo é um acontecimento” (2009), além dos escritos de registros que tivemos a oportunidade de conhecer nas trocas com o artista. Todos eles desembocam em uma escrita que, “uma vez destituída de sua carga simbólica, abre-se o espaço da construção compartilhada, no qual não mais se apenas lê, mas se constrói sentidos conjuntamente” (SILVA, 2012, p.231). Cada um desses trabalhos citados apresentam particularidades no modo como as palavras são incorporadas e pensadas por Wagner. Elas são marcas de suas vivências e composição de suas performances.

A escrita é discutida e se revela enquanto objeto de arte e de reflexão para o público. “A palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por um outro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.680). Nesse sentido, o texto é reinventado e é sempre o resultado de uma tensão para além do jogo metonímico. Observamos ser a escrita para Wagner: matéria viva e campo de força que transforma o artista, seus pensamentos e suas emoções. “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer

matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p.11 *apud* ZANELLA, 2012, p.90).

Outro aspecto recorrente no seu discurso e que, portanto, nos chamou atenção, é a predileção do artista pelo termo **ação ao em vez de performance**, para designar o seu trabalho. De acordo com ele, o primeiro termo é dotado de um sentido mais complexo com referência às experimentações ocasionadas pelo próprio viver, enquanto que o segundo é uma expressão mais desgastada e abrangente que não necessariamente se volta apenas para o contexto artístico, sendo, pois, limitador para o tipo de poética que realiza: procedente de um corpo liberto de amarras, que desponta passagens e modos de se expressar, sem identidades precisas e fronteiras determinadas, com suas características flutuantes e suas múltiplas faces.

Ação é ato e isso implica vida e relações, por isso me identifico mais com esse sentido. Performance é um nome muito amplo e já incluído em certos contextos e manuais. Ao mesmo tempo em que abraça uma série de trabalhos artísticos, por outro lado esvazia certos contextos e simplifica práticas e pesquisas na área. Não sei bem se concordo que tudo que se denomina performance é performance, exatamente porque o termo é mais limitador a meu ver – um paradoxo. Já existe uma história da performance e um território para o que ela é, mesmo que esse território esteja sempre em movimento. Me sinto mais livre usando o termo ação. Mas nada contra a usar a palavra performance. Alguns trabalhos meus, identifico dentro desse contexto de performance, outros me sinto fora dele, ou em sua margem. Acho melhor evitar classificações, quando é possível (CAMPOS, 2014).

Ao trazermos esse incômodo de Wagner para análise de seu processo de criação, não queremos, de fato, nos aprofundarmos nesse debate que permeia, há algum tempo, a linguagem performática. O interesse é tentar lançar uma reflexão sobre algumas das particularidades que regem o percurso deste artista, e dar indicações sobre as porosidades e as contaminações nele contidas. Logo, acreditamos que, quando Campos fala em ação, ele está querendo enfatizar a maleabilidade e a diversidade de caminhos a que sua produção está implícita e do que ela pode ser capaz. Por sua vez, o vocábulo “performance”, devido a utilização empregada em outras circunstâncias, pode, de alguma maneira, restringir essas conexões, segundo o artista. Por mais que, às vezes, Wagner evoque esta palavra para definir sua produção, é porque ele sabe da necessidade do ser humano de criar e fixar nomenclatura para garantir a compreensão das coisas. No entanto, ao suscitar tal questionamento, ele potencializa seu compromisso com aquilo que acredita e converge em seu modo de trabalhar.

Todos os aspectos apontados até aqui coexistem dentro de uma estrutura amalgamada no processo de criação de Wagner, cujo eixo, supomos, estar voltado para o diálogo da performance com o ritual. A partir dessa hipótese, nos concentraremos nos próximos tópicos entrelaçando questões e pensamentos acerca da relação do sujeito e artista com a arte e o

ritual, para, então, discutirmos seus possíveis reflexos na produção de Campos. Isto nos servirá de base diante do tensionamento de outros aspectos observados no conjunto de performances que temos estudado dele.

É visível que a arte para Wagner é um caminho não só de experimentação artística, mas também de transgressão espiritual, na qual a figura do *performer* se confunde, muitas vezes, com a de um xamã. O artista cria uma espécie de figura híbrida, porque, ao mesmo tempo, em que realiza uma ação, ele se apropria desta para efetuar a cura ou limpeza de um ambiente ou de alguém. É neste ponto que ressurge a ideia, já discutida anteriormente, da performance como um campo de energia, a partir da qual, o artista se percebe como elemento de transformação e transformador daquilo que há por vir pela experiência estética. A poética de Campos nas relações entre arte e ritual, abrangendo uma série de referências enraizadas no sincretismo religioso brasileiro e em sua pesquisa crítica à cultura colonizada na América-Latina, tendo a linguagem performática como objeto de estudo. Assim, a partir dessas perspectivas, construiremos o nosso raciocínio teórico daqui para frente.

4.1 Uma existência dividida entre o sagrado e o profano

Há aproximadamente 4,5 bilhões de anos, quando a Terra deixa de ser um meio inóspito para se tornar apta à vida, a espécie humana iniciava um árduo caminho cujo objetivo principal era garantir nada mais que a sua própria sobrevivência. Na batalha pela vida e no jogo da seleção natural, os nossos ancestrais tiveram de aprender a diferenciar e a selecionar tudo aquilo que fosse importante à sua adaptação no planeta. Com o passar dos tempos, o homem desenvolveu habilidades e técnicas específicas, como o trabalho, a confecção das ferramentas e o aperfeiçoamento da linguagem, as quais muito ajudariam a entender e a apreender melhor este ambiente que aos poucos passavam a se identificar, tomando-o como seu.

Tudo está ligado: a maxila liberta pela mão da maior parte da sua tarefa anterior, esta última liberta pelo utensílio, este produzido pela mão inteligente [...] O focinho tornou-se rosto, o sílex instrumento, a mão fez-se inventiva, e o espírito encontrou-se colhido pela morte (MORIN, 1976, p. 83).

Entretanto, mesmo com todas essas conquistas era preciso algo que garantisse não só o equilíbrio entre a espécie humana e o mundo, mas que promovesse uma ordenação acentuada entre o seu pensamento, suas ações e seus sentimentos, conforme o que experimentava no seu dia a dia. Segundo o antropólogo Alfonso di Nola (1987), o processo de descoberta, de imitação e de separação dos elementos significativos para a evolução de nossa espécie,

apoiou-se na oposição entre imaginação e realidade. Na antinomia “entre a satisfação das suas necessidades através da representação interior, no seu duplo aspecto de ilusão e de necessidade, e a satisfação possível no real” (1987, p.13). Em outras palavras, podemos dizer que confrontados com a busca de sentido para a sua existência, os seres humanos acedem a explicações que nascem das narrativas míticas: fervilhando mentes a uma jornada fantástica incitada pelo simbolismo, canal entre o espírito e a matéria, que permite um convívio do presente com o passado, a conjugação do visível com o invisível, do ser com o não-ser. É, deste modo, que di Nola acredita ter iniciado a nossa relação com o domínio do sagrado.

A partir da proeminência da criatividade arrebatadora, manifestada por intermédio dos mitos, os homens passaram a contar histórias com a finalidade de explicar um acontecimento primordial. Davam forma e voz para aquilo que não tinha, organizavam o que se vivia. De acordo com o historiador das religiões, Mircea Eliade (2010), o mito é a irrupção da sacralidade no mundo, mostrando-nos como uma realidade emergiu, seja esta de que origem for: uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, e, claro, o próprio hominídeo.

Os mitos antigos foram concebidos para harmonizar a mente e o corpo. A mente pode divagar por caminhos estranhos, querendo coisas que o corpo não quer. Os mitos e ritos eram meios de colocar a mente em acordo com o corpo, e o rumo da vida em acordo com o rumo apontado pela natureza (CAMPBELL, 2008, p. 74-75).

Todas as culturas possuem seus mitos como ferramenta de transmissão de conhecimentos e de ordenação psíquica. Eles contêm em si valores e refletem as visões de suas respectivas sociedades, trazendo um imaginário complexo a partir do qual extraímos uma acepção para a vida. As narrativas míticas contemplam a experiência do sagrado. Eliade vê na sacralidade um elemento da estrutura de nosso pensamento. Para ele, seria difícil imaginar o modo como o espírito humano poderia funcionar sem a convicção de que existe no mundo alguma coisa de irredutivelmente tangível, que possa conferir significado aos nossos impulsos e às nossas experiências.

A consciência de um mundo real e significativo está, para este autor, intimamente ligada à descoberta do sagrado. É por meio desse campo que o espírito humano captou a diferença entre aquilo que se revela como real poderoso e significativo em relação aos aspectos desprovidos dessas qualidades, isto é, o fluxo caótico e perigoso das coisas, seus aparecimentos e desaparecimentos fortuitos, e vazios de elucidações.

O homem é “um ser sagrado por natureza” (ELIADE, 2010, p.85). Sua trajetória é, portanto, marcada pela recorrência a um nível de energia mítica ou ritual, que lhe garante, vez por outra, a superação de um dado conflito e, com isso, a segurança da existência. O auxílio

do sobrenatural serve de acalento diante do que lhe desorienta e escapa de seu controle. É no momento do/com o sagrado que ocorre uma forma de “alienação” provisória da realidade, com o fim de reconstituí-la de maneira válida, uma vez que, por algum motivo, ela foi posta em crise. Tanto é que em casos de aflição extrema, grandes riscos de não-disponibilidade dos bens e da sua obtenção, quando tudo for improfícuo e, especialmente em situações de grandes desastres naturais e incertezas genéricas (secas, tempestades e epidemias), os homens invocam a um “Ser” supremo.

Nas primeiras civilizações, a experiência religiosa estava diretamente incrustada à rotina diária da comunidade. Não havia um setor da vida humana que fosse excluído da dimensão espiritual. A oposição sagrado/profano era premissa para a manutenção desse contexto guiado por hierofanias⁵⁸.

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia [...] O sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar (ELIADE, 2010, p. 18-85).

Os nossos ancestrais sentiam o sagrado como uma dimensão poderosa e estranha, na qual estavam associados todos os elementos que fugiam à banalidade e ao desgaste do cotidiano. “A verdade é que os homens do passado não pensavam nos seus símbolos. Viviam-nos, e eram inconscientemente estimulados pelo seu significado” (JUNG, 2008, p.101).

O pesquisador José Carlos Rodrigues (1979) explica que, para os primeiros povos, a sacralidade não dizia respeito à sociedade real constituída por comportamentos concretos e ordinários, ela existia à parte: não podia ser colocada em igualdade com o que é comum ao homem, e muito menos estar com ele misturado. O sagrado e o profano são duas modalidades de ser no mundo: tudo o que é objeto de interdição consiste na primeira, ao passo que a segunda é aquilo a que estas apreensões se aplicam. “O ser sagrado é o ser proibido que não pode ser violado, do qual não ousamos nos aproximar, porque ele não pode ser tocado. Está permanentemente protegido desse contato pelas interdições que o isolam e protegem do profano” (RODRIGUES, 1979, p. 25).

⁵⁸ Este termo é utilizado por Mircea Eliade para se referir à manifestação do sagrado em objetos comuns ou em pessoas. Neste último caso, por exemplo, temos para um cristão, a encarnação de Deus em um homem personificado na imagem de Jesus Cristo. O historiador defende ainda que a natureza da hierofania propõe uma opção, em virtude da qual a coisa real, profana, se transforma em outra diferente de sua condição normal: um objeto passa a ser sagrado na medida em que revela algo diferente de si, ou seja, a sacralidade.

Em épocas diferentes, muitos estudiosos desenvolveram assertivas sobre o binômio sagrado/profano. São cogitações que contribuíram para a construção de um entendimento sobre a origem da própria sacralidade e, de maneira mais genérica, da religião que é identificada como tal, além de nos fornecer subsídios antropológicos importantes sobre como as antigas civilizações lidavam com questões relacionadas à existência.

Não invocamos um dualismo senão para recusar um outro. [...] A cada momento, são necessários corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer, e pelos quais passamos. Chegar, assim, à fórmula mágica que buscamos todos: PLURALISMO = MONISMO, passando por todos os dualismos que são o inimigo, mas o inimigo absolutamente necessário, aquele móvel que não cessamos de mudar de lugar (GILLES; GUATTARI, 1980, p. 31 *apud* CASTRO, 2002, p.18).

Este dualismo é formado por elementos que ora se integram ora se contrapõem. Ambos refletem a ação e o pensamento humanos em forma de representações míticas ou de interações sociais. Parafraseando di Nola, a relação entre sagrado/profano também pode ser lida como “religião/ não-religião (= laicidade), mas apenas nas culturas que separam o mundo do divino do mundo cotidiano, o mundo do não-útil do ponto de vista econômico, do mundo economicamente útil” (1987, p.108).

Aprofundando essas argumentações, traçaremos um paralelo reflexivo sobre alguns dos principais estudos e autores que tem norteado essa discussão em torno do sagrado e do profano, e que, por sua vez, servem de fundamentação para a presente pesquisa, pois acreditamos ser bastante significativo para a compreensão do diálogo, que travaremos a respeito da performance e do ritual no processo de criação de Wagner, que tem essas temáticas como ponto fecundo para o desenvolvimento de seus trabalhos.

Para começar, citaremos o exemplo dos sociólogos franceses Henri Hubert e Marcel Mauss. Eles acreditam que é por meio do mecanismo dos sacrifícios que o profano se comunica com o sagrado. A vítima, tratada como um tipo de intermediário, em certo ponto da ação sacrificial, se transforma no instrumento de passagem do estatuto profano para o do sagrado. É como uma espécie de transcendência, não metafísico-ontológica, mas coletiva, no sentido de que o indivíduo, para exprimir-se e para existir, deveria integrar-se a um sistema social, no qual a força constituída no grupo equivale a uma realidade superior a ele próprio. A ação irradiante do sacrifício é particularmente sensível, porque produz um duplo sentido: “um sobre o objeto pelo qual é oferecido e sobre o qual se quer agir, outro sobre a pessoa moral que deseja e provoca esse efeito” (HUBERT e MAUSS, 2005, p. 16).

Para Émile Durkheim, a dicotomia é considerada como uma categoria de pensar e viver a realidade. O sagrado e o profano são elementos complementares e irreduzíveis que não

subsistem um sem o outro, embora não possam ser vividos no mesmo momento e com a mesma intensidade.

Diz Durkheim que todas as crenças religiosas pressupõem uma classificação das coisas reais ou ideais que os homens representam em duas classes ou em dois gêneros opostos, definidos geralmente por dois termos distintos – bastante bem traduzidos pelas designações de profano e sagrado. A divisão do mundo em dois campos que abarcam, um, tudo o que é sagrado, e o outro, tudo que é profano, é a característica distinta do pensamento religioso (DI NOLA, 1987, p. 136).

O autor reconhece ainda duas maneiras diferentes de manifestação da sacralidade, que são: o sagrado puro e o sagrado impuro, as quais se relacionam com o profano da mesma maneira segundo a qual lhes é vetado qualquer contato. Entretanto, inspiram reações diferentes: em um caso, o respeito, e no outro, o horror.

O puro e o impuro são variedades de um mesmo gênero e não estabelecem solução de continuidade no terreno da sacralidade. Contudo, não podem ser postos em contato: existe entre o sagrado puro e o sagrado impuro uma repelência igual à que separa o sagrado do profano. O contraste entre eles é o mais extremo possível: o impuro nega e contradiz a pureza. Para Durkheim, essa dualidade do sagrado corresponde a uma outra dualidade - a da vida social: "há entre o sagrado fasto e o sagrado nefasto o mesmo contraste que entre os estados de euforia e de disforia coletiva" (23, p. 422). O primeiro inspira-se na estrutura social e reproduz os seus poderes: os do definido, do estável, do seguro; o segundo representa os poderes do infra-estrutural, do pré-estrutural ou do extra-estrutural: os do indefinido, do incerto, do instável. As coisas puras correspondem ao querido e desejado; as impuras, ao repellido e rejeitado: daí pô-las em contato ser tabu (RODRIGUES, 1979, p. 27-28).

Outra importante contribuição a este campo de estudo, veio do teólogo protestante alemão Rudolf Otto, para quem o sagrado é, antes de mais nada, uma categoria de interpretação e de avaliação que deriva do domínio religioso. “Esta categoria é complexa; compreende um elemento com qualidade absolutamente especial, que escapa a tudo o que chamamos racional, constituindo, enquanto tal, algo de inefável” (1992, p.13).

Otto se refere ao sagrado como uma emoção irracional de terror-reverência perante o *mysterium tremendum*, aquilo que não é nem concebido e nem compreendido por nós. Trata-se de um modo irracional e extraordinário, conceitualmente, por meio do qual as realidades se apresentam ao homem religioso. Em sua análise, o teólogo substitui o termo sagrado por “numinoso” (do latim *numen*, cujo significado é Deus), o que lhe parece ser mais adequado, uma vez que o primeiro indica já certos valores éticos não presentes na experiência religiosa que ele busca estudar. O numinoso é representado como categoria e essência, que se torna acessível, mas não compreensível, no plano das emoções e das reações psicológicas. É nesse sentido que Rudolf Otto vê o profano como a condição da qual o homem, reduzido ao estado

inferior de criatura, afunda-se no sentimento de não ser “senão cinza e pó”⁵⁹, insignificante diante de tamanha potência divina. “Não existe uma proeminência do sagrado sobre o profano, mas uma nulção ontológica do profano em relação ao sagrado, uma não-existência do profano confrontado com o sagrado” (1992, p.62).

Observamos que a sacralidade representa uma ordem social abstrata, que dita modelos de ser e de não-ser para a vida coletiva profana. Ela é dotada de uma existência singular, ao mesmo tempo distante do homem comum, mas também muito próxima, por ser um elemento balizador, de seus comportamentos, axiomas e emoções. Conforme José Carlos Rodrigues (1979), o sagrado exprime o que é importante, positiva ou negativamente, para a estrutura social, porque a manutenção da ordem depende do grau, do tipo de respeito ou de temor a determinadas ideias, coisas, pessoas ou símbolos. Ele ressalta que a atitude ritual básica para com o sacro consiste em não permitir que este entre em contato com o mundo ordinário.

Ao venerar uma divindade, o homem respeita a coletividade simbolicamente representada. O comportamento ritualístico tem a finalidade de expressar e manter a solidariedade do grupo, de onde provém toda bênção e ameaça. “[...] ao cultuar os deuses e as forças, o homem está admitindo e confirmando em si e para os outros a experiência dos poderes protetores que formam a sociedade” (RODRIGUES, 1979, p. 27). As deidades, assim como a cultura, impõem determinadas regras de comportamento e estão prontas para punir ou perdoar os transgressores.

A prática ritualística foi um dos instrumentos criados pela humanidade para tornar possível a concretização do plano mítico e a exposição de seus conceitos e símbolos mágico-religiosos. Redundantes, exagerados e repetitivos, os rituais têm o papel de curar doenças, eliminar os inimigos, acalmar ou incitar a natureza.

Em seus estudos sobre performance e antropologia, Richard Schechner (2012) aprofunda as finalidades dos ritos quando explica que eles são memórias em ação, que nos ajudam a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas do cotidiano. O autor defende que o comportamento ritual humano está ligado a uma manutenção da reminiscência coletiva e individual dos membros de um grupo. Assim, à medida que o define como “memórias em ação”, Schechner aponta implicações que não se encontram apenas no plano das ideias, mas que estão embutidas no corpo, nos objetos, nos símbolos ou nos códigos utilizados ao longo do ato ritualístico.

⁵⁹ Refere-se ao trecho do Gênesis, 18:27, quando Abraão diz: “Sei que já fui muito ousado a ponto de falar ao Senhor, eu que não passo de pó e cinza”. Disponível em: < <http://www.bibliaon.com/>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

As celebrações dessa natureza são mecanismos que induzem a “passagem” para outra dimensão, quando o indivíduo ganha nova identidade, podendo ser transformado permanente ou temporariamente. Todos os rituais e simbolismos da “transição” expressam um entendimento específico da existência humana: “uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto” (ELIADE, 2010, p. 147). Sua subsistência chega à plenitude a partir de uma série de iniciações sucessivas. Mircea Eliade esclarece que a iniciação ritual desempenha uma função significativa na formação religiosa do neófito. Os membros das sociedades primitivas não se consideravam “terminados” ao nível natural da existência: para se tornar um homem propriamente dito, deveriam morrer (simbolicamente) para esta vida e renascer para uma existência superior, que é igualmente a da religião e a da cultura.

É por meio dos ritos que o céu e a terra se harmonizam, que o sol e a lua brilham, que as quatro estações se regulam e as estrelas permanecem em seus cursos, que os rios fluem e as coisas prosperam, que o amor e o ódio moderam-se e a alegria e a raiva se acomodam. Os ritos tornam obedientes os humildes e ilustres poderosos. Aquele que se mantém fiel aos ritos nunca fica perplexo no meio de grandes mudanças; aquele que se desvia deles está perdido (ELIADE, 1995, p. 144).

O renascimento para o mundo sagrado é, quase sempre, acompanhado por diferentes tipos de sacrifícios. Entre alguns povos, o “candidato” era submetido a situações de torturas, afrontas e mutilações. O sofrimento é insígnia da renúncia aos vínculos terrestres em prol do espírito e da divindade. Havia, ainda, casos em que se realizavam o sacrifício de animais como oferenda aos deuses.

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o sacrifício está ligado a uma ideia de troca em nível de energia criadora. Quanto mais precioso for o objeto material oferecido, maior será a potência espiritual recebida em troca, quaisquer que sejam os seus fins purificadores ou propiciatórios. “A forma do símbolo aparece inteira na concepção do sacrifício: como um bem material simboliza um bem espiritual, a oferenda do primeiro atrai o dom do segundo, em recompensa, ou, poder-se-ia até dizer, em justa e rigorosa compensação” (2009, p. 794). Toda a virtude do sacrifício, que será convertida na magia, reside na relação matéria-espírito. É pela atividade sacrificial que se forja uma condição sobre-humana. O sacrificante sofre um *regressus ad uterum* para tornar possível a repetição da cosmogonia. Ele não é apenas um ressuscitado, mas alguém que conhece os mistérios e que teve revelações de natureza metafísica.

Outra perspectiva importante acerca dos rituais de passagem vem dos estudos de Victor Turner (1974) sobre a fase liminar mencionada por Arnold Van Gennep⁶⁰. É nesse momento que ocorrem as transições em espaços demarcados, onde as pessoas internalizam suas novas identidades e se iniciam em seus novos poderes. Existem diversas maneiras de realizar esta transformação. Os iniciados podem fazer juramentos, aprender tradições, performar ações especiais, serem sacralizados ou circuncidados. Tudo dependerá do tipo de cultura, confraria ou cerimônia em que se encontram envolvidos.

Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas do cotidiano. Elas são arrastadas para fora de si sob a influência de uma atmosfera peculiar que as ressignifica e transforma seus atributos e status. A liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero e à invisibilidade. A sabedoria transmitida nessa fase não consiste apenas em um aglomerado de palavras ou de sentenças. Ela tem valor ontológico e remodela o ser do neófito.

Turner vê os profetas e os artistas como sujeitos liminares, fronteirizos, que se esforçam para se libertar dos clichês ligados às incumbências da posição social e da representação de papéis. O autor também chamou a liberação das pressões da vida diária de “antiestrutura” e a experiência de camaradagem ritual de *communitas*. Sobre esta última, ele observa que durante a fase liminar, os indivíduos envolvidos no ritual têm a tendência a desenvolver uma aceção de grupo muito intensa. Isso significa dizer que naquele momento não existem separações de poder entre eles. O estado liminar suscita esta união ou sentimento de igualdade entre os indivíduos, pois neste instante as vaidades relacionadas às camadas sociais deixam de existir. Esta vivência de integração e igualdade é o que irá consistir a *communitas*.

Porque a “communitas” tem uma qualidade existencial, abrange a totalidade do homem, em sua relação com outros homens [...] A “communitas” irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase toda parte a “communitas” é considerada sagrada ou “santificada”, possivelmente porque transgredir ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes (TURNER, 1974, p. 155- 156).

Muitos pesquisadores identificam o ritual com as práticas religiosas. Seja qual for o tipo de doutrina, o ritualismo é que dará forma ao sagrado, moldando os indivíduos dentro de

⁶⁰Arnold van Gennep (1873-1957) percebeu que os rituais de passagem consistem em três fases: a pré-liminar (separação), a liminar (transição) e a pós-liminar (reagregação). A liminar, em especial, fascinou Turner porque reconheceu nela uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminhos para novas situações, identidades e realidades sociais.

um grupo e de uma conjuntura. Os rituais são tão diversificados quanto às próprias religiões. Richard Schechner (2012) assinala duas categorias principais: sagrado e secular. A antecedente está relacionada com a expressão ou promulgação das crenças. Enquanto que a última se encontra associada aos cerimoniais de estado, à vida diária, aos esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter místico. Contudo, ele enfatiza que essa divisão não é genuína. Não há separação rígida entre ambas, uma vez que:

Muitas cerimônias oficiais governamentais assumem a qualidade de um ritual religioso, com o Estado desempenhando o papel de transcendente ou outro divino [...] Do outro lado da moeda, muitos rituais religiosos incluem atividades que são definitivamente mundanas ou não-transcendentes, como máscaras, as brincadeiras, as bebidas e a sexualidade do Carnaval (LIGIÉRO, 2012, p. 55).

Para melhor compreender as especificidades das ritualizações, Schechner estabeleceu ainda quatro perspectivas fundamentais, que são: as estruturas, referentes ao modo como os rituais são vistos e ouvidos, considerando o uso do espaço, quem os realiza e como são desenvolvidos; as funções, correspondentes aos tipos de rituais elaborados por grupos, culturas e indivíduos; os processos que envolvem a dinâmica subjacente da própria prática ritualística; e as experiências, que tratam dos modos de estar em um rito.

Em meio à complexidade de sua estrutura, o ritualismo rege a maneira como os povos se conectam a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico, construindo uma solidariedade social, para formar uma comunidade. Por esta razão, envolvem um sistema de transformação simbólico que emprega uma larga escala de dispositivos necessários para completar o seu sentido. Danças, cânticos, mímicas e relatos de lendas, são alguns deles, servindo ao homem como meio de expressão para aquilo que o toca mais intensamente.

As relações entre a arte e o ritual são muito recorrentes. Para alguns historiadores, as primeiras manifestações e experiências visuais consistiram na realização de pinturas rupestres e esculturas entalhadas em ossos de animais, que tinham um objetivo mágico definido para assegurar o sucesso da caça e eliminar os inimigos. Essas atividades obedecem à lógica e a representação de algo que transcende a existência imediata.

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder [...] Muitas obras destinam-se a desempenhar um papel nesses estranhos rituais, e nesse caso o que importa não é a beleza da pintura ou escultura, segundo nossos padrões, mas se ela “funciona”, ou seja, se a pintura ou escultura pode desincumbir-se da mágica requerida (GOMBRICH, 1999, p. 42-43).

Embora, hoje, as relações e trocas entre poética e ritualidade aconteça de forma diferente, no que diz respeito a tempos atrás, percebemos a emergência de sintomas capazes de exprimir na produção artística contemporânea permanências desse diálogo. De acordo com Maria Amélia Bulhões (1997), este fenômeno pode ser identificado na recorrência aos temas do catolicismo, dos mitos africanos e indígenas, estabelecendo-se pontes entre as tradições do passado e os conhecimentos do presente.

Para Schechner (2012), muitos artistas têm investigado não apenas ritos específicos, mas seu processo como um todo, a fim de sintetizar rituais existentes ou inventar outros novos. Ele supõe que o impulso atrás dessas ações é uma tentativa de superar uma sensação de fragmentação individual ou social por meio da arte.

Não apenas os rituais têm sido criados a torto e a direito, como os rituais mais antigos têm fornecido energia para a usina da arte ou têm sido apresentados como um tipo de entretenimento popular. Existe uma longa história de importação de “rituais autênticos” e a apresentação deles em exposições coloniais, feiras mundiais e parques. Algumas dessas apresentações tiveram impacto significativo sobre o teatro e a dança ocidental (LIGIÉRO, 2012, p. 85).

Tanto nas cerimônias iniciáticas das antigas civilizações, onde o neófito (o recém-admitido numa dada realidade ou etapa da vida social) era debelado a situações de violência ou purgação do corpo por intermédio de mutilações, escarificações e testes de resistência; quanto, no trabalho de alguns artistas contemporâneos, percebe-se a exaustão de seus limites físicos e psicológicos. Submetendo-se a situações de dor, consternações e até de risco de vida, o neófito e o artista vivenciam, cada um a seu modo, uma experiência paradoxal, sobre-humana, de morte simbólica e renascimento. A partir da ação sacrificial, o artista convoca em si e no outro uma descarga de sentidos e emoções. Ao transcender a dor e a punição pela arte com a representação trágica de suas performances é como se desembocasse no tempo mítico e sagrado, atingindo um plano superior.

Durante a década de 1970, Gina Pane, por exemplo, promovia automutilações em suas mãos, costas e rosto. A artista defendia o sofrimento ritualizado como efeito purificador. Nela, “o ritual manifesta sua violência crítica e apresenta-se como metamorfose simbólica pelo reconhecimento da dor, que, exibida, torna-se modalidade do ser no mundo” (JEUDY, 2002, p.141). Pane pretendia acentuar o problema da crueldade da vida contemporânea na sua relação com a vulnerabilidade e com a própria passividade com que o indivíduo enfrenta estas questões. As suas performances, de teor masoquista, assentavam na impassividade com que a artista produzia os cortes, na capacidade de conter e teatralizar o próprio sofrimento, no

estetizar o disforme e a mutilação. Pelo padecimento e pelo flagelo, ela promovia ao seu corpo a descoberta de outros horizontes.

Mas o fato de que eu só ataco realmente o meu próprio corpo descarta toda uma série de hipóteses: se eu executasse os mesmos gestos em um outro corpo ou objeto, nesse momento haveria a dispersão do propósito da dor, já que outros temas viriam se inserir na ação: haveria um torturante, uma vítima, etc. Ora, se inflijo a lesão em mim mesma, isso toca mais os espectadores, pois o que faço afinal? Abro meu corpo, e eles vêem o sangue, ou seja, o elemento mais coletivo do organismo humano [...] Meu corpo em ação não está somente em relação, mas é relação ele próprio (PANE, 1975, p.349 *apud* JEUDY, 2002, p.141-142).

No processo de criação de Wagner detectamos uma proximidade com estas relações, mas, sem, então, partir para atos de violência física. O *performer* propõe através de suas ações, a dilatação da percepção do espaço e do tempo por meio de um caminho fincado no ritualismo. Ele está em busca de uma conexão que é “mais”, conduzindo-o a estados intensivos desconhecidos, resultantes das novas composições surgidas de seu encontro com a arte. Não apenas algo no nível da representação, mesmo que também possa estar em jogo, mas, sobretudo, ele se centra na experiência que sua performance lhe proporciona: relacionar-se consigo mesmo e deixar seu corpo aberto ao contato com a sua natureza ancestral/primitiva, que, uma vez, manifestada, intensifica a modificação do ambiente, do contato com o outro e de toda a produção performática.

No próximo tópico, veremos, portanto, como essas relações são construídas e em que elas se configuram, o modo como Wagner articula os elementos sagrados, o diálogo que estabelece entre suas performances e os rituais, e os possíveis sentidos oriúdos dessas articulações, com seus respectivos reflexos no processo de criação do artista.

4.2 Reflexões sobre a performance ritualística de Wagner Rossi Campos

Acreditamos que para uma melhor compreensão da recorrência ao sagrado como elemento poético na obra de Campos, e, conseqüentemente, a constituição de uma performance ritualística, é necessário observar as raízes de sua formação religiosa, atentando-se para a maneira como ele sente e lida com os conflitos, as imposições e as mudanças de perspectivas geradas ao longo dessa caminhada. O retorno ao passado do artista é, então, fundamental para detectarmos as nuances frementes em seu processo na atualidade.

Nascido em uma família cristã, Wagner recorda que, por mais que seus pais não frequentassem a igreja, na prática, ele se criou dentro de uma estrutura social conservadora guiada pela rigidez da doutrina católica, na qual a regra básica era a obediência a um Deus

opressor e o medo de pecar para não sofrer a punição da ira divina. A complexidade de tal contexto foi tão marcante que, mesmo, adulto, carregou durante anos o sentimento de culpa por não se enquadrar e nem seguir os preceitos do catolicismo, que lhe causaram uma série de limitações, anseios, desconfortos e clausuras, principalmente, na forma como tratava e pensava sua arte e seu corpo:

Eu vivia dentro daquele universo: batizei e fiz até a primeira comunhão [...] fui castrado, maltratado, amedrontado, porque a igreja no formato que vem sendo de vários séculos para cá, o papel dela é esse. Eu tinha a ideia de um Deus no céu, quase como um policial, como um guarda que estava me vendo a distância e tomando conta de mim, mas se eu fizesse algo de ruim, pensasse coisas ruins ou se eu tivesse desejos não muito claros, seria punido[...] Eu vivi muito com a minha avó quando era criança. Ela era muito cristã e lembro que eu dormia abraçado com uma santa dela: branca, linda e que tinha vindo da Itália. Mas aí já é uma questão afetiva que vem da vó e tal... Eu dormia com essa santa numa cama, imagina o peso disso (risos). Vovó achava lindo e eu adorava: “meu netinho vai virar padre senão um santo”. De alguma forma eu cresci muito pensando na questão da santidade, parece que me alimentaram muito com essa história de ser muito limpo dentro do pensamento cristão. Quando eu comecei a frequentar a *Siddha Yoga*, comecei a entender um monte de coisas diferentes, inclusive, a questão de um corpo sagrado como um corpo real, porque nessa filosofia a gente busca a deidade que está dentro de nós, e aí eu percebi outras questões e comecei a buscar um perdão, digamos assim, ou uma limpeza que eu não tenho necessidade de ter culpa de nada e, então, vem toda aquela coisa da vitalidade do corpo (CAMPOS, 2014).

A partir do ingresso na *Siddha Yoga*, como explicitamos anteriormente, Wagner adquire uma nova consciência de si, e passa a considerar seu corpo como potência criativa e fonte de vida. Aos poucos, o artista foi reconstruindo sua própria noção do sagrado, abrindo-se para o contágio com outras crenças, sem, contudo, suprimir o legado do cristianismo. Ele aprendeu a retirar da esfera religiosa matéria para seu trabalho artístico, sem, contudo, se transformar em um seguidor de uma religião específica.

Venho muito nessa luta para ser mais aberto e compreender mais essa sacralidade como uma coisa comum [...] O meu sagrado é isso, é a vida que eu tenho, seja ela de que forma for, ao mesmo tempo, é a consciência de que ao me apropriar dela, eu tenho também o direito de modelar e consumi-la de uma maneira mais consciente. Não sou uma marionete que é manipulada por um Deus opressor e controlador [...] a gente foi colonizado por jesuítas que vieram aqui pra dizer que o Deus deles é o que é verdadeiro, que os outros, as outras histórias, as outras crenças, as outras forças, não valem nada. E que o correto é a gente acreditar que é um mero qualquer coisa, pois, assim, se controla muito melhor as pessoas e nos deixa com aquele sentimento de dívida, que nos conduz a sempre a ter que agradecer e a manter essa estrutura de pensamento [...] Acho que a performance é o espaço que eu encontrei, nesse percurso todo, que mais me alimenta na possibilidade de escapular desse controle e inventar formas outras de viver e de ser seu próprio criador (risos). Claro que quem cria sou eu e tudo conspira a favor. Acho que é dessa forma que se comporta um xamã dentro de certas tribos, ele é esse ser que tem a capacidade de acionar essas energias (*Idem*).

Na construção de uma análise sobre o diálogo travado por Wagner com os protótipos ritualísticos em seu processo de criação, temos ainda que considerar o cenário do qual emerge e se desenvolve sua produção: um Brasil permeado pelas diferenças, pelo caldeamento de raças e pelo **sincretismo religioso**. [...] “o país do carnaval e do feijão com arroz: da mistura e da fantasia” (DAMATTA, 1986, p. 6), um lugar em que se crê nos santos católicos e nos orixás africanos, em que se benze e se lê o horóscopo antes de sair de casa para melhor ter sorte.

Segundo Roberto DaMatta (1986), é característica da nossa cultura a capacidade de acasalar e fundir as coisas. Aqui, como em outros lugares, convivemos com uma religião dominante, trata-se do catolicismo romano, acompanhada, por sua vez, de uma série de crenças que se distinguem por meio do culto, da teologia, do tipo de sacerdócio e de atitudes gerais.

A variedade de experiências religiosas brasileiras é, assim, ao mesmo tempo, ampla e limitada. É ampla porque, ao Catolicismo Romano e às várias denominações Protestantes, somam-se outras variedades de religiões Ocidentais e Orientais, além das variedades brasileiras de cultos de possessão cuja tradição é uma constelação variada de valores e concepções. De um lado, existe incontestavelmente a África dos escravos, com seus terreiros, tambores, idiomas secretos, orixás e ritos de sacrifício, onde as coisas pertencem ao mundo do sensível. Do outro, há o Espiritismo kardecista, em que o culto dos mortos é uma forma dominante e o ritual se faz sem cantos nem tambores. Se nas chamadas religiões Afro-Brasileiras e no Espiritismo, a relação e o culto dos mortos, o contato com Os deuses (orixás) é algo rotineiro, se entre a Umbanda e o Kardecismo existem também crenças em encarnação e na teoria do Karma (que, vem da Índia), há igualmente diferenças entre todas essas formas, já que na Umbanda o contato é muito mais com os deuses do que com os espíritos desencarnados dos mortos. Por outro lado, o Espiritismo considera-se codificado, ao passo que a Umbanda é uma religião sem codificação e com uma teologia aberta a muitas variações (DAMATTA, 1986, p. 72).

Em terras brasileiras, o caminho para Deus é múltiplo e eclético, permitindo-nos associar aspectos que tradicionalmente as autoridades apresentam como diferentes ao extremo. Tudo se junta e se torna sincrético. Conforme Vagner Gonçalves da Silva (2005), cabe ressaltar que as religiões, embora, sejam sistemas de práticas simbólicas ligadas ao mundo invisível dos seres sobrenaturais, não se compõem senão como meios de expressão relacionados à experiência social dos grupos que as praticam. Ou seja, incluem, necessariamente, o contexto das relações sociais, políticas e econômicas estabelecidas entre os seus principais grupos formadores: negros, brancos e índios.

A história do nosso país é marcada profundamente pelas interações das três raças. Por isso os diálogos e as aproximações existentes entre as mais diferentes doutrinas, assim como, a maleabilidade de se aceitar alguém rogar, ao mesmo tempo, a proteção a deidades de

origens distintas. Nesse contexto, nos interessa chamar a atenção sobre o percurso das religiões afro-brasileiras, sobretudo, o candomblé e a umbanda. Claro, que não iremos nos aprofundar em suas peculiaridades, porque, dessa maneira, teríamos em nossas mãos outro estudo. No entanto, o importante é compreender como se deram as suas formações, rituais e práticas, uma vez que, na pesquisa artística desenvolvida por Wagner, encontramos muitas referências às mesmas, como o uso de instrumentos de percussão, movimentos e gestos repetitivos e desarticulados, a sensação de transe ou perda de controle de si, observado, por exemplo, na “Trilogia Apokatastasis: Flexibilidade” (2010). Além disso, na própria fala do artista detectamos uma forte predileção pela cultura negra e um desejo, através da performance, de entrar em contato com essa energia ancestral, como veremos melhor mais a frente.

Um ambiente extremamente religioso caracterizou o percurso da formação de nosso país. Durante muito tempo, o catolicismo, além de ser a religião oficial, foi imposto como obrigatório para toda a nação. Professar outra fé que não fosse a cristã era correr o risco de ser considerado herege e, também, inimigo do rei cujo poder provinha de Deus. E para garantir a conversão e fiscalizar a vida religiosa dos seus fiéis, o clero dispunha de várias formas de controle contra os possíveis desviantes. Logo, tanto índios como negros sofreram um complexo processo de catequização onde fundiram suas divindades aos santos e ao deus dos católicos. Contudo, nem um e nem o outro deixou de acreditar em suas crenças. Os negros, por exemplo, disfarçavam nas danças e cantos que faziam em louvor as divindades dos brancos, a devoção a sua religião original. Tanto é que no sincretismo afro-católico, muitas deidades do Candomblé são associadas aos santos dos cristãos, assim, Iansã a Santa Bárbara, Iemanjá a Nossa Senhora dos Navegantes e das Candeias, e Ogum a São Jorge.

[...] a enorme separação social entre brancos, negros e índios não significou que suas tradições culturais se mantivessem impermeáveis umas às outras. O que se verificou no universo religioso do Brasil colonial é que as religiões que o compunham romperam seus limites e se traduziram mutuamente, dando origem às novas formas, mistas, afro-brasileiras (SILVA, 2005, p. 42).

De acordo com Silva (2005), o desenvolvimento do candomblé foi sinalizado, entre outros motivos, pela necessidade por parte dos grupos negros de reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas acarretadas pela escravidão e, em seguida, pelo desamparo social, tendo como base as matrizes religiosas de raiz africana. Os candomblecistas defendem uma crença politeísta, representada pelo culto aos orixás, que prima pela elegância nos gestos e pela beleza nas roupas, nos cânticos e nos objetos rituais:

No terreiro aprende-se que cada indivíduo tem uma divindade pessoal, um arquétipo mitológico que explica os desejos e os comportamentos de cada pessoa. Identificando o orixá que preside a vida do indivíduo, identifica-se também a origem dos desejos e a melhor maneira de satisfazê-los, alimentando seu orixá, dando de comer à essência do seu “eu”, fazendo aflorar aspectos da sua personalidade que estavam amortecidos [...] A principal diferença entre o candomblé e o cristianismo é que, enquanto os cristãos têm uma única divindade como modelo, o candomblé tem pelo menos doze orixás, doze divindades que são representações psicológicas. No cristianismo as características do indivíduo foram separadas entre “boas” e “más”, enquanto o candomblé proclama que o que há são meras “características”, e que, dependendo do orixá que preside a vida do indivíduo, ele terá tais e quais qualidades e defeitos. Ninguém é menosprezado por assumir qualquer atitude ou comportamento (CARMO, 2006, p. 20-23).

No caso da umbanda, Silva (2005) explica que, de formação mais recente, seu florescimento foi provocado pela busca, iniciada por segmentos brancos da classe média urbana, de um modelo de religião que pudesse abranger legitimamente as contribuições dos grupos que constituem a sociedade nacional. Suas origens remontam ao culto às entidades africanas, aos caboclos e pretos-velhos (espíritos ameríndios), aos santos do catolicismo popular e, ainda, às entidades que a esse panteão foram sendo acrescentadas pela influência do kardecismo. Assim, a religião umbandista pode ser considerada como um agregado de pequenas unidades que não formam um conjunto unitário, pois o que predomina é a dispersão e a multiplicidade de suas faces e de seus deuses.

Outra fonte significativa para endossar as relações entre arte e ritual na obra de Wagner é a ênfase na figura do xamã, aquele que tem acesso ao mundo dos mortos e dos seres da floresta cuja função é realizar rituais de cura de doenças, expulsar os espíritos que se alojam nos corpos das pessoas e desfazer feitiços mandados pelos inimigos. Há, portanto, em seu trabalho uma forte identificação com tal personagem, pois o artista constrói uma postura performática próxima e híbrida ao do feiticeiro indígena. Muitos são os indícios para a formulação desse pensamento, como a presença de elementos do tipo: chocalhos (maracás), adornos feitos com penas de aves, frutas como oferendas, pinturas no rosto e no corpo, o uso do leite (saliva) como instrumento de purificação e o discurso contínuo de promover através da performance a cura e a limpeza de algo ou de alguém. Associado a isso, existe a ideia predominante de considerar as ações como um campo de energia, no qual, o artista seria o meio condutor responsável por romper os limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, para entrar em contato com novos fatos e mundos, que são sensibilizados, exatamente, pelo embate que a arte irá lhe proporcionar.

Como nos rituais xamânicos, Campos mergulha numa aventura mental e emocional onde todos os presentes são convidados a transcender a noção normal e comum que se tem acerca da realidade. De forma semelhante ao xamã, ele busca transitar por estados alterados

da consciência, despertando em si próprio uma espécie de força que o faz acreditar ser capaz de “curar” ou de “limpar” tanto o espaço da ação quanto o (s) outro (s) envolvido (s) nela. Essa preocupação em converter energias pode ser notada em diversos trabalhos seus, a exemplo de: “Adaptação” (2005); “Quero que cusпам leite em mim” (2009); “Trilogia Apokatastasis: Do leite do pássaro do pato do homem” (2010); “Meditación en Chillán” (2013) e “Entre dois” (2012).

O xamã é aquele ser que tem a capacidade de curar as pessoas. Ele mantém contato com as entidades do mundo indizível e estabelece elos entre os universos do terreno e do espiritual. Isso acontece de outra forma na performance [...] no meu caso não estou querendo ser xamã e nem sou um religioso [...] Acredito que o xamã é o artista da tribo porque é a partir de sua crença e da força de sua imaginação que consegue efetuar seu trabalho [...] Estou sempre, nas minhas ações, trazendo uma conjugação de elementos físicos e energéticos. Entrar em outro campo de energia é uma entrega que me conduz a algo maior que a minha consciência. O meu corpo comunica aquilo que vai gerando uma energia para além do que é tido como controlável. Eu vou criando o lugar da energia e propondo uma experiência de amplitude da consciência e da presença (CAMPOS, 2014).

No geral, a performance se mostra como uma necessidade desenfreada de Wagner de transbordar seus sentidos submersos. A experiência artística altera aquilo que ele sente e percebe, produzindo outro fluxo de energia que, conseqüentemente, afetará o que está em sua volta. Isso é o que o xamã realiza dentro de sua comunidade, mas a partir de um contexto religioso, e movido por questões diferentes das de Campos que, por mais que se situe numa zona fronteira, é da arte que ele vem.

Em sua obra é evidente não só a atração pelo sincretismo religioso no país, mas também a **crítica à cultura colonizada em toda a América Latina**, que se reflete no fascínio do artista em trazer para suas ações referências as culturas ancestrais desses povos. Ele, inclusive, tem buscado viajar mais pelo continente com o intuito de conhecê-lo melhor e de estabelecer conexões e trocas com outros *performers*.

Viajar pela América Latina me fez ter uma relação mais ampla com as questões da ancestralidade, com a questão das culturas que me influenciam que é a europeia, a negra e a dos índios. No Equador e no Chile, a tradição indígena é muito forte. É uma coisa de sentir, de está vivendo a experiência ali. Eu também busco ler sobre o assunto, mas eu não fico enlouquecido querendo saber o que eles fazem. Eu sei o que essas pessoas fazem enquanto xamãs, é mais ou menos o que eu faço no meu trabalho, só que estou fazendo dentro de um campo e elas em outro. No caso da América Latina existem muitas culturas ancestrais, boa parte, vividas, como no Brasil, na exclusão ou na quase extinção. De qualquer forma, os povos estão contaminados por essas memórias ancestrais, em seus corpos... (*Idem*).

Wagner também tem a preocupação de não só levar essas influências para o seu processo, mas de compreender como a linguagem performática se firma enquanto manifestação política de contestação, uma vez que a arte tem a capacidade de tornar viva não

apenas a lembrança, mas a discussão de um fato marcante da história. Isso tem sido um desafio incorporado em algumas de suas performances, como foi os casos de: “Nonidentity” (2011), “Soy um hombre casi negro” (2012) e “Soy um hombre casi blanco” (2012). O artista se joga na tentativa de ativar partes obscuras de nossa cultura miscigenada. Seu trabalho instiga várias indagações: Como nos apropriamos dessas identidades? Que povo somos nós? Como a nossa formação étnica e cultural é amoldada em nossas vidas? As ações de Wagner, portanto, nos incita a rever nossa própria história e a experimentá-la de modo diverso.

No Brasil, nossa relação com o colonizado é muito tranquila e pacífica. Nos sentimos europeus, mais que índio ou negro. Não questionamos muito isso enquanto corpo em ação/performance. Alguns artistas sim, mas a maioria investiga outras questões, outras realidades. Houve, inegavelmente, o movimento antropofágico de Oswald de Andrade e companhia, no início dos anos 20 do século passado, depois o tropicalismo no Brasil, como uma forma de contraponto à ditadura. Isso marcou nossa história artística, mas não é um processo digamos “natural” no contexto da arte local. Se é, usa um viés distinto, uma percepção mais conectada com conceitos em/na arte. Não uma revolta real que mexe com os corpos. Claro, atualmente estamos vivendo um novo período e ele tem suas especificidades e, de alguma forma, a juventude no Brasil está se politizando mais, se envolvendo. Mas vejo como um processo que sempre retorna e não avança muito. São muitas “Américas Latinas” e muitos “Brasis”, assim cada cidade, país, povoado etc. possuem suas características e elas se divergem em muitos sentidos. Mas também, de alguma forma, algo se mantém. Como se houvessem pontos de contato constantes, geradores de semelhanças e características próprias para o que podemos chamar de sudamerica. No meu trabalho, vejo o projeto Perpendicular como uma forma de articular trocas entre essas culturas e países distintos. O que de fato vem ocorrendo. Também, viajo muito para outros países da América Latina, onde apresento performances e o Perpendicular, além de oficinas e cursos e, nessas andanças, busco levar algo comigo que seja do meu país e, ao mesmo tempo, que seja permeado por sudamerica, por esses pontos de contato, essas interconexões, transconexões. E, obviamente, toda essa permeabilidade que busco atualizar e que é a ampliação de um contexto maior – espiritual – para o campo específico da arte. De como isso é vivo em mim e como, através dessas vivências, posso me comunicar com outros povos, pessoas, culturas e me impregnar delas também (CAMPOS, 2014).

É nessa conjuntura que sua poética se fortalece e viabiliza o desenvolvimento de uma **performance ritualística** que se fixa no intertício existente entre o diálogo da arte com o ritual. A fusão de elementos desses dois conjuntos contribui para a transformação de um algo novo que conduz o artista a explorar o invisível e desvelar a realidade oculta, permitindo-lhe a experimentação de seu corpo, não mais prisioneiro de identidades estanques, cotidianamente, mas livre e aberto a provocar a instauração de um acontecimento ou de uma experiência que rompa com qualquer amarração estética do todo e que se distenda ao desconhecido.

A atuação de Wagner nos faz lembrar o que Jorge Glusberg disse sobre o fato de não haver outro qualificativo para o *performer* senão o de “mago semiótico”: um agente causador do reencontro, a partir da arte, de uma magia que é a ação sobre signos e significados. Para o

autor, a performance tem também uma finalidade mágica ou encantatória de natureza comunicacional:

[...] a performance contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O *performer* retém seu *quantum* de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência. Não é casual, conseqüentemente, que o *performer* algumas vezes rejeite a plateia e resguarde-se no seu mundo interior [...] ele se equilibra para se comunicar e ao mesmo tempo preservar algo de seu próprio eu (GLUSBERG, 2011, p.118).

No processo de criação de Campos constatamos esse aspecto. Tangido pelo autoconhecimento despertado na prática com a *Siddha Yoga*, ele emprega protótipos ritualísticos para se conectar consigo mesmo. A aproximação com o ritual lhe possibilita fazer da experiência presente um acontecimento:

O acontecimento, mesmo sendo algo mítico e invisível, torna-se visível na ativação de simbologias diversas. Os símbolos são como aberturas para uma relação direta com outras dimensões de “universos”. Tais universos estão em mim. Torná-los imagem é torná-los força e presença, ferramentas de toque. Tocar o invisível e o múltiplo. Tocar as ancestralidades vivas no DNA das células. Tocar o intocável. Tocar a vida na vida (CAMPOS, 2013).

Wagner sabe encontrar, no acontecimento, resultante dos encontros proporcionados pelo seu trabalho, a potência de se autoproduzir. Dessa forma, cria outros reais caminhos de desenvolvimento para seu corpo, como um alquimista, reivindicando uma experiência mágico-religiosa particular em suas relações com a performance. Sua obra se efetua trabalhando sobre a respiração, os estados psíquicos e a atmosfera incrustada nos objetos e posturas rituais frequentes.

É sempre um processo de busca de sentido, de compreensão, de transformação, de “limpeza”, de contágio e de me sentir unido a tudo e a todos, assim como, a possibilidade de me dissolver nessa união. Eu já sabia que era isso que eu queria desde a *Siddha Yoga*, que é uma experiência de rito. O corpo vai sendo trabalhado e deixando as forças circularem. Estas ficam potentes no processo que vou criando, que são instintivos entre aspas porque todos tem a questão da repetição, às vezes de um som que fica... Tem a ver com a concentração, de como deixar a coisa entrar e, claro, é sempre um *feedback* do espaço, de como isso vai surgindo, de como vou sendo afetado e vou dando retorno (CAMPOS, 2014).

Consideramos a poética de Wagner como algo que, ao mesmo tempo, em que se apropria de elementos do ritual, provoca um deslocamento do teor ritualístico, ressignificando-o ao seu modo de perceber e sentir o mundo. E, à medida que faz isso, ele transforma seu trabalho artístico, situando-o em um lugar cingido por comunicações transversais procedentes, sobretudo, dos diálogos realizados da arte com a prática ritualística. Nesse sentido, avistamos que o trabalho de Wagner proporciona o desenvolvimento de um

algo novo e inventivo: uma espécie de zona de contato entre arte e ritual, em que o corpo do artista ativa um o espaço para manifestar-se aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos que o atravessam ao longo de seus experimentos poéticos. E tal invenção de Wagner “se dá no tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, produzindo, a partir dela, bifurcações e diferenciações. O resultado é necessariamente imprevisível” (KASTRUP, 2012, p. 141).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Toda a minha visão não é puramente ótica, mas está visceralmente ligada à minha vivência do sentir, não somente no sentido imediato, mas ainda, no sentido profundo que não se sabe onde está a sua origem”.

(Lygia Clark)

Ao longo desses capítulos tivemos a oportunidade de imergir nas nuances da linguagem performática para, então, seguirmos na construção de uma análise crítica sobre o processo criativo de Wagner Rossi Campos. Nesse itinerário, as experiências citadas apresentam possibilidades de criação amplamente variadas que trazem, dentre outros aspectos em comum, uma poética que transborda a fronteira da arte e se espalha pela existência afora. Tratam-se de trabalhos que se estruturam de maneira híbrida, principalmente, conjugando recorrentemente diálogos entre performance e ritual realizados pelo artista durante a elaboração de suas ações..

Logo, por se tratar de um objeto de estudo tão vivo e flexível, esta pesquisa precisava de um auxílio metodológico que não limitasse uma definição. Como já foi dito anteriormente, a opção pela Crítica de Processo, apontada por Cecilia Almeida Salles, é justificada pelo fato de nos apresentar caminhos para a feitura de uma compreensão abrangente e em “rede”, unindo os elementos, as maneiras de criar, os procedimentos construtivos, as diversas referências e estimulando um conjunto de alternativas sempre renováveis. Durante a investigação, Wagner se tornou uma fonte de informação significativa, por meio de seus relatos, de seus escritos e de entrevistas presenciais e *on line* nos foi permitido adentrar um pouco em seu universo e avistar as tessituras que constituem os nós entre os componentes do seu percurso criativo.

O texto é para Campos não apenas traços conscientes de seu processo, mas substância geradora capaz de instituir significados frente às questões tratadas por ele em suas performances. Concomitante a escrita, o artista também assume a postura de pesquisador acadêmico, o que podemos considerar como marca de sua trajetória: uma estratégia interdisciplinar rumo ao desejo conspirador de modos outros de ser sujeito.

Tal questão nos leva a pensar, de um modo geral, a atuação de Wagner junto ao conceito, defendido por Ricardo Basbaum (2005), de “artista-etc”, aquele indivíduo que não

se molda facilmente em categorias, contudo traz para o primeiro plano, conexões entre arte/vida, e arte/comunidades, abrindo caminho para a variada mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc) (BASBAUM, 2005).

A partir dessa jornada chegamos a considerações importantes que se estabelecem como alguns dos múltiplos sentidos de pensamento sobre uma produção complexa e mutável. Notamos que um dos motivos geradores da prática artística de Wagner é trabalhar com estados colaborativos suprasensórios, estimulando encontros e trocas de si com outros *performers* e com o público. O artista se mostra como um propositor de situações e experiências. A obra, não apenas individual, mas também em fluxo dinâmico com outras manifestações artísticas, onde se extrapola o limite do particular e se incita o convívio e a participação. Isso é o que ele propõe, por exemplo, em cada edição do projeto “Perpendicular”, como tivemos a oportunidade de observar.

Essa pluralidade de papéis, modos de perceber e agir levam a pensar que o processo de criação de Wagner é horizontal e ocorre com contágios, portanto, homem e artista não se separam e se fazem simultaneamente numa inesgotável rede de relações e interações.

A imersão na obra de Campos nos proporcionou ainda detectar aspectos fundamentais para a estruturação de seus procedimentos de trabalho, que são: a ideia da **performance como campo de energia**, associada a uma espécie de espiritualidade cuja intenção é aflorar nele outros níveis de consciência e possibilidades de criação para sua obra. O **corpo como acontecimento**, isto é, quando Wagner se permite conviver com um conjunto de forças, afetações sensíveis e deslocamentos existenciais, conduzindo-o a renunciar aquilo que é conhecido e a entregar-se ao estranhamento em si. A **exposição dos documentos processuais** como elemento de invenção e componente criativo para algumas de suas performances. As **matérias-primas** que funcionam como *totens* tribais a carregar a essência de sua produção e, ao mesmo tempo, a agir como artigos de proteção para o *performer*. O **diálogo do artista com o público participante de uma ação**, ponto importante a ser considerado por contribuir com a expansão de ideias e a exploração da sensibilidade do próprio artista. A elaboração de uma **escrita performática** conectada, sobretudo, com o seu corpo e suas experimentações poéticas. A preferência pelo termo **ação ao em vez de performance** como um meio de trazer

novos sentidos para aquilo que faz. O **sincretismo religioso e a crítica à cultura colonizada na América-Latina** que dão ao seu trabalho uma complexidade histórica e política diante de nossas raízes ancestrais.

Para Wagner, a arte é o lugar privilegiado de enfretoamento do trágico, onde ele “consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho” (ROLNIK, 1999, p. 341). Na busca de atender a uma vivência do desmachamento da imagem corporal estabelecida, para se aventurar por outros horizontes sensórios, o artista acaba produzindo hibridações entre linguagens, com outras práticas de naturezas bem distintas. Assim, percebemos um envolvimento seu com os protótipos ritualísticos, algumas vezes, traçados de forma mais evidente em alguns trabalhos, e em outros de modo mais indireto.

Não só Wagner, mas muitos artistas realizaram durante seus percursos de criação um mergulho no mundo ritual para o desenvolvimento de suas respectivas poéticas. O que levou a tipos variados de performances, não só relacionadas a questões míticas, mas também que refletissem sensibilidades muito menos admitidas, ligadas a história, a política, ao corpo e ao conhecimento. Lygia Clark foi uma das precursoras dessa linha de raciocínio. Ela, mais precisamente na fase que se inaugura com o trabalho “Caminhando” (1964), dedicou-se à invenção de estratégias para reconectar arte e vida, com o objetivo de despertar no espectador seu próprio corpo, de modo que, “liberto de sua prisão no visível, ele pudesse iniciar-se à experiência do vazio-pleno e aceder ao plano de imanência do mundo em sua misteriosa germinação” (ROLNIK, 1999, p.12).

Segundo Suely Rolnik (1999), esta fase da produção de Clark será uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do público a potência de ser contaminado pelo objeto de arte, não só descobrindo a vida que o agita interiormente e a sua relação com o espaço, mas aquilo que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade no contato com a obra. Na jornada de tirar o corpo do espectador de seu torpor cotidiano, a artista desenvolveu proposições onde os ritualismos se fazem presentes como recurso ao experimental.

Lygia insiste que o que estas suas obras propõem é um “rito sem mito”. Com efeito, o que será ritualizado e se inscreverá no corpo ao longo das “seções”, não é uma imagem ou sentido do mundo do qual o artista, depois da morte de Deus, seria o demiurgo. Não é este mito transferente, exterior ao homem, o que será registrado, mas a potência de criação permanente do sentido de si e do mundo, que todo homem, enquanto ser vivo possui virtualmente: é esta potência que será reativada [...] Nas palavras de Lygia, “a obra cria uma espécie de exercício para desenvolver esse sentido expressivo dentro dele [espectador]. Seria uma espécie de oração somada à participação integral dele no próprio ritual religioso [...] Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo,

mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas” (*Idem*, 1999, p. 21 - 22).

Alguns *performers* norte-americanos, como Joan Jonas, cuidavam sobre a causa indígena de seu país. Os trabalhos criados por ela remetiam às cerimônias religiosas das tribos *zuñi* e *hopi*, da costa do Pacífico, região onde cresceu. Em “Delay Delay” (1972), produzido em Nova York, do topo de um edifício de cinco andares, o público observava treze atores dispersos por terrenos vazios da cidade, indicando em grandes cartazes o número de passos que os separavam. Os artistas batiam placas de madeira cujo eco produzia a única conexão física entre eles e o restante das pessoas. As performances de Tina Girouard também revolviam em torno dos ritos dos *hopi* e dos festejos de *Mardi Gras*, um tipo de carnaval estadunidense. Combinando elementos desses cerimoniais, Girouard desenvolveu o trabalho “Cata-vento de papel” (1977), no Museu de Arte de Nova Orleans:

Nessa obra, vários *performers* marcavam um quadrado no piso da entrada principal do museu, usando tecido para dividir o quadrado em quatro seções que representavam o que a autora chamou de *personae* animais, vegetais, minerais e outras. Lentamente, tecidos e vários objetos de cena eram cerimoniosamente acrescentados pelos *performers*, transformando o padrão existente naquilo que a artista considerava como “uma série de imagens arquetípicas do mundo”. Girouard pretendia que as ações ritualizadas colocassem os atores num contexto “simbólico do universo”, no espírito das cerimônias indígenas, e que, ao fazê-lo, eles estariam criando precedentes para versões contemporâneas de todo esse contexto (GOLDBERG, 2006 p. 156 - 157).

Retomando as reflexões sobre o trabalho de Wagner, acreditamos que a relação arte e ritual contribui na construção de uma performance ritualística que, por sua vez, nos revela algo novo: o corpo do artista como uma espécie de zona intermediária através da qual ele se redefini e se reconstitui a cada experiência poética vivida, superando a anestesia cotidiana da sua corporeidade porque segue rumo a uma dimensão que lhe permite descobrir e recompor sua própria realidade física e psíquica.

Consideramos esse lugar de “entremeio” como um rizoma, no qual “as coisas adquirem velocidade [...] uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.49). Fazendo-se uso das palavras de Mario Perniola, é, pois, “o ponto fecundo nascido como uma fissura no meio de duas bordas, onde existem profundidades a serem investigadas” (2000, p. 18). Trata-se de uma zona de inventividade onde o artista desterritorializa a performance, o ritual e o mito, imerso num sistema inacabado sempre em busca de se reinventar. Ou seja, a ideia de uma “performance ritualística” proposta por Wagner culmina na construção de um rito sem mito, que, segundo

Perniola, significa suprimir toda relação com um ato primeiro, orientando-se para uma repetição do sagrado, esvaziado de seu significado inicial:

A separação entre mito e rito está enraizada na diferença entre milagre e história. Se o mito remete ao originário, ao arquetípico, ao excepcional, o rito, ao contrário, designa a repetição, a continuidade. Trata-se, contudo, de uma continuidade que é “diferente e outra em relação a si mesma”, para a qual só pode ser evocada a imagem da espiral: dependendo do ângulo de visão ela poder sugerir permanência ou diferença (PERNIOLA, 2000, p.19).

As ações de Campos são caminhos para o desenvolvimento de outros vetores de subjetivação, que o possibilita romper com hábitos corporais, temporais, cognitivos e afetivos. Por meio delas, ele atualiza o universo de experiências tendo como base o corpo e seus elementos simbólicos. Portanto, o campo intermediário que se abre com o seu trabalho seria uma dessas situações “que permitem considerar uma relação particular entre o mundo percebido e aquilo que não aparece normalmente no que é, porém, percebido neste mundo” (CAUQUELIN, 2011, p.90). É através das fissuras promovidas por sua obra que, ele se estende, afinal, a um espaço de liberdade e de encontro consigo mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. *Public Body*. Milão: Charta, 2001.

AGRA, Lucio. Auto/ autores – performance no coletivo ou de como a reencenação da performance é um fator estratégico para sua pedagogia. **Sala preta**, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/USP, v.8, p. 247-252, 2008.

_____. Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). **Vis** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB, Brasília, v. 10, p.11-17, jan./ jun. 2011.

AMANTINO, Marcia. E eram todos pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. *In*: _____; PRIORE, Mary Del (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

BARBOSA, Maria Raquel; COSTA, Maria Emília; MATOS, Paula Mena. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicol. Soc.*, Florianópolis, v.23, p. 24-34, 2011. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a04v23n1.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. *In*: MOURA, Rodrigo (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BERSTEIN, Ana. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. *In*: AZEVEDO, Carlito; DIAS, Tânia; SUSSEKIND, Flora (Orgs.). **Vozes femininas**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001.

BEZERRA, André Luiz Rodrigues. **Circuito Regional de Performance BodeArte: encontros, coletividade e porítica na performance do Rio Grande do Norte**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28. 2002.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade: UFRGS, 1997.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CAMPOS, Wagner Rossi. **Performance MANAS: o instante revelado**. 2005. Monografia (Pós-graduação em Artes Plásticas e Contemporaneidade) – Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais, 2005.

_____. **Meu corpo é um acontecimento**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CANTON, Katia. **Corpo, imagem e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARMO, João Clodomiro do. **O que é Candomblé**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CARVALHO, Mirian de. Estranhamento na arte contemporânea e o corpo como fragmento na escultura de Valdir Rocha. *In*: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA- Imprensa Oficial do Estado, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**, e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **No Angulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLARK, Lygia. 1960: Os bichos. *In*: **Arte brasileira contemporânea**/Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. O vazio-pleno. *In*: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2010.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

D'AVOSSA, Antonio. Joseph Beuys – a revolução somos nós. *In*: FARKAS, Solange Oliveira. **Joseph Beuys – a revolução somos nós**. São Paulo: Edições SESC, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011.1 v.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.4 v.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentindo**. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

ELIADE, Mircea. **O conhecimento sagrado de todas as eras**. São Paulo: Mercuryo, 1995.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1v.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, São Paulo: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (UNICAMP), n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/17>>. Acesso em: 17 set. 2014.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala preta**, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) /USP, v.8, p. 235- 246, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 17 set. 2014.

FONSECA, Tania Mara Galli; GOMES, Patrícia Argôllo. Soprar. *In*: _____; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FREIRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

FUGANTI, Luiz. Devir. *In*: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GIL, José. Corpo. *In*: **Enciclopédia Einaudi: Soma/ psique. Corpo**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995. 32 v.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOÉS, Clara de. O corpo da Psicanálise no Território de Deus e da História. *In*: BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Sousa; THEML, Neyde (Org.). **Olhares do corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

GOFF, Jacques Le; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

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

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HUBERT, Humphrey; MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. Parangolés de Oiticica/ Favelas de Kawamata. *In*: BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

- JONES, Amelia; WARR, Tracey. **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KASTRUP, Virgínia. Inventar. *In*: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini. Experimentar. *In*: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. Paulo Bruscky e a liberdade de olhar. *In*: 20º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p.1293-1307.
- MARTINS, Kátia Ludovico. **Corporeidade: uma expressão da comunicação humana como possível vertente da fonoaudiologia**. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2008.
- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- MELIM, Regina. **Performances nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NOLA, Alfonso di. Origens. *In*: **Enciclopédia Einaudi: Mythos/logos**. Sagrado/profano. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. 12 v.
- MOREIRA, Wagner Wey. Corporeidade e lazer: a perda do sentimento de culpa. **Revista Brasileira Ciência e Movimento**, Brasília, v. 11, n. 3, p. 85-90, 2003. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/viewArticle/515>>. Acesso em: 17 set. 2014.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1976.
- NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. *In*: FILHO, César Oiticica (Org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992.

PAIVA, Eduardo França. Corpos pretos e mestiços no mundo moderno – deslocamento de gente, trânsito de imagens. *In*: AMANTINO, Marcia; PRIORE, Mary Del (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2011.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagem**, Lisboa: Edição Cosmos, nº 24, p. 171-191, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo EXO experimental org.: Editora 34, 2005.

REIS, Paulo. O (s) corpo(s). *In*: MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo re-construção ação ritual performance**. Curitiba: Travessa dos editores, 2010.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. *In*: **The experimental exercise of freedom**: Lygia Clark. Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary, 1999a. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/textos/SUELY/Molda.Pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

_____. O híbrido de Lygia Clark. *In*: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999b.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, Salvador, n.4, p.1-32, 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/>. Acesso em: 27 jan. 2015.

SILVA, Mariana Mello Menezes da. *In*: 7º SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 2012, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012. p.228-233.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de Performance. **Performancelogía** – Todo Sobre Arte de Performance y Performancistas, Caracas, 2001. Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. Acesso em: 31 ago. 2014.

_____. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

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

TURNER, Victor Witter. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1999.

ZANELLA, Andrea Vieira. Escrever. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Livia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA (NÃO EDITADA) COM WAGNER ROSSI CAMPOS, REALIZADA ENTRE OS DIAS 19 E 23 DE FEVEREIRO DE 2014, EM SUA CASA EM BELO HORIZONTE (MG)

Gostaria que você me falasse um pouco sobre sua formação e seu “encontro” com a performance?

A minha formação é em artes plásticas pela UFMG, graduei em 1990 em gravura, só que não trabalhei com gravura depois disso. Passei um tempo trabalhando basicamente com pintura e desenho. Naquele momento na cidade, acho que no Brasil como um todo, nós eramos muito distantes porque não existia ainda a internet e a facilidade de viajar de hoje. O centro era sua cidade e você ficava almejando outros lugares, desejando conhecer, meio que criando fetiches como São Paulo e Rio...Então ficava muito limitado...E esse processo foi um processo intenso de pesquisa também, mas era bastante doloroso porque a pintura e o desenho tem que ter um lugar para ser mostrado, pelo menos essa seria uma lógica de uma produção, né?! Também tem uma questão de comércio, assim muito mais direta, né?! Mais relacionada diretamente, assim, se compra desenho, se compra pintura há muitos séculos. Então, sempre havia uma questão de uma insatisfação, tanto com a ausência de espaços porque tudo era mais complicado, assim como também um trabalho que sempre ficava naquele limiar entre esse trabalho poderia ser comercializado, existia claro nesse momento para uma pessoa que acaba de formar ou que ainda está em processo de entender o que é que é a profissão de artes plásticas, aliás na época parecia ser uma profissão (risos). Fazia parte desejar que aquilo fosse comercializado, pra você poder se bancar com seu trabalho, né. Então, isso sempre foi um conflito grande e depois eu decidi dar um tempo, me casei, entrei em outra história, me distanciei um pouco desse universo, inclusive, porque estava mais frustrado com essas questões e na relação que eu estava vivendo a questão financeira era importante...Existe um outro que te cobra uma inserção profissional e acabou que a cidade não me acolhia, eu não me sentia muito acolhido aqui na cidade, em quanto artista eu era uma pessoa muito reservada, então, não fazia parte de muitos círculos, não tinha grupo e nem nada, eu me sentia muito sozinho, mas, enfim, isso conta um pouco desse percurso. Aí, depois, em 1998, eu comecei a me envolver com uma filosofia hindu, eu comecei a exercitar as práticas dessa filosofia que tem uma visão que, vem do Oriente, da Índia, que busca coisas muito distintas das que o Ocidente privilegia. Era mais um autoconhecimento, uma busca para dentro, existia umas práticas de meditação, de cantos, de mantras...

Esse envolvimento começou como?

Um casal de amigos frequentava e eu fui mergulhando muito nisso, muito intensamente...Eu me identifiquei bastante com o que era proposto como essa coisa de...é experiência...Então, comecei a perceber questões da nossa ideia de representação como que toda uma cultura do Ocidente está ligada a ideia de representação das coisas. Então, aquilo é com uma imagem do que você entende como um objeto e tal. Você representa a situação, isso faz com que nunca exista de fato uma experiência no meu entendimento daquela época. Então, comecei a mudar a minha forma de pensar total, comecei a experimentar coisas que até então não tinha tido a possibilidade de experimentar...Nesse caso, chama-se *Siddha Yoga*, existe no mundo inteiro, tem uma guru, vem de uma linhagem de outros mestres hindus. E nisso mergulhei, comecei a praticar isso muito intensamente, a meditar muito...Nessa história, comecei a ter experiências muito incríveis no processo de meditação, foi um processo de entender as energias do meu corpo e do meu entorno, como eu posso influir nisso, com uma postura, com uma palavra, com uma intensão, com um pensamento. Se ele é claro, se quanto mais claro ele é, quanto mais visível, sentido...Começou surgir muitas essas coisas assim, vinha uma coisa e a coisa já se tornava real... E isso foi me capacitando a dialogar com certa história que até, então, não passava por mim, que é, exatamente, começar a perceber o mundo a partir de energias...Tudo me parecia mais claro como eu afetava as coisas e como o entorno me afetava, e essa troca era uma experiência não era um jogo de poder, era uma coisa que fluía muito, mas sutilmente, né?! Em 2003, foi em 1998 que eu entrei, existia essa transição de um pensamento no Brasil, aqui em BH pelo menos, que a gente começou a surgir essa história de arte contemporânea e eu não conseguia muito entrar nesse universo porque eu fui preparado dentro de uma estrutura de escola e de pensamento, muito ainda dentro do Modernismo, com resquícios muito fortes, onde o que a gente tinha de acesso ao que era de fora do Brasil através de revistas como a "Artforum"...E na época eu não sabia nada de inglês, então, eu não lia aquelas matérias eu via imagens. Era uma coisa muito de imagem...Essas eram algumas influências que aconteciam assim...De repente eu comecei a perceber que eu tinha as minhas próprias imagens, entende (risos), porque eu comecei a ter um universo de imagens interno muito grande, um repertório de imagens no processo de meditação, sensações de contato com as coisas, inclusive, de começar a perceber que tudo é uma coisa só...Aí aconteceu que de uma hora para a outra, por essa sensibilidade ter se desenvolvido tanto assim, porque na verdade é um processo de sensibilização do corpo pra mim, onde muitas coisas que eu não tinha consciência começaram a acontecer, a ampliar, aí o corpo começou a ser um outro corpo porque ele começa a ver e a perceber as coisas de forma diferente, que, de repente, eu entendi muita coisa que eu não

entendia, dentro desse pensamento de arte contemporânea, mas não é entendimento de quem vai ler um livro e fica a par do assunto, que esse entendimento pra mim ainda era muito dentro de uma lógica racional, de um trabalho racional de pensamento. É um entendimento mais sensível...Não estou falando dessa arte contemporânea ligada ao mercado, estou falando desse pensamento do contemporâneo que a arte trabalha, lida com isso, e que me aproximou muito mais de um desejo do que já existia e eu não conseguia entender nesse período de pintura, porque eu não conseguia entender porque eu fazia pintura, era uma coisa tão individual, depois ela precisava de um outro, precisava de todo um circuito para acontecer...O processo de eu pintar era lindo de eu tirar desafios, mas depois eu ia encostando as coisas...Encostando que eu digo é assim: vai fazer o quê? Não tinha nem como circular, ficava uma coisa muito limitada. Então, em 2003, já com mais consciência de questões voltadas para o processo, pela coisa que vai acontecendo, pelo momento, por essa consciência de presença e consciência de corpo, de entender que a arte é pensamento e que a gente constrói as coisas a partir de pensamento, não só na arte, mas em tudo...Aconteceu que em 2003, teve um primeiro evento do CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte, Criado em 2001 por Marco Paulo Rolla e Marcos Hill; é como se fosse um trabalho de um grupo que são os dois, que promovem o evento, já fizeram muitos com publicação...Eles dialogam com várias questões, pintura, desenhos, enfim, de acordo com o que eles estão interessados no momento...E aí eu nunca tinha feito performance. Aí eles fizeram esse evento e eu cru, assim, nessa ideia do que seria performance, mas de alguma forma senti que isso dialogava muito com essas minhas experiências dentro dessa estrutura que eu estava vivendo: propor experimentações no experimental no corpo. Então, eles abriram edital para artistas enviarem seus projetos, e eu mandei um e foi aprovado. Eu fiz a primeira performance lá, “Manas”, que é uma palavra em sânscrito que quer dizer mente. Então a minha proposta era ficar uma hora sentado, depois eu fiz uma pós-graduação onde eu discuti esse trabalho, e quem foi meu orientador foi o Marcos Hill...Mas, ela era ainda muito intuitiva...A ideia de “Manas” era a de eu ficar uma hora sentado num lugar, coloquei do lado uma mesinha com uma vela acesa, que pra mim estava dizendo sobre o tempo passando. Tinha um relógio porque eu me propus a ficar...Começa assim, eu fico cinco minutos, eu fico em silêncio todo o tempo, mas eu deixo rolar cinco minutos e fico atento ao relógio, na hora que dar cinco minutos, aí eu tento é sintetizar em algumas palavras o que aconteceu em minha mente nesse cinco minutos, e aí eu coloco no chão e isso vai acontecendo até dar uma hora, de cinco em cinco minutos eu escrevo alguma coisa...Eu ia criando um mapa no chão, fazendo um mapeamento, um caminho, primeiro, segundo até completar 12 folhas e onde as pessoas podiam, então, circular e iam

acompanhando em palavras aquilo que aconteceu na minha mente de cada cinco minutos, aí virou um percurso...Foi incrível porque eu fiquei ali já quase em estado de meditação, afinal eu estava o tempo inteiro focado em mim, no que estava acontecendo, minhas sensações e tudo, e aí as pessoas ao redor, como elas chegavam...Teve um momento que eu comecei a olhar muito para as pessoas e elas ficavam olhando para mim, tinha som tocando um instrumento indiano, que é a tambura num radinho bem ruim... E aí houve contaminações de outras performances que estava acontecendo no mesmo momento da minha...E comecei a ter uma experiência de amplitude de consciência do espaço. Teve um momento, por exemplo, nos quatro ou cinco primeiros minutos tinha um bocado de gente sentada me olhando e aí eu fico um pouco olhando uns cinco minutos para elas, e eu escrevia e mostrava depois colocava no chão. E se não tivesse ninguém continuava, era um ato repetitivo; aí eu mostrei, assim: “estou pensando em você. E você?”. Aí todo mundo levou um choque, né! Porque nesse momento estou colocando elas na ação e no que eu estou sentido. Elas não estão ali como espectador, elas fazem parte também da experiência. Elas estão experimentado junto comigo, aí tinha gente levantando, foi um incômodo assim, acho que as pessoas se sentiram um pouco agredidas e aí foi se esvaziando o espaço...Então, teve um momento que estava completamente sozinho e a coisa acontecendo, e eu fazia os cinco minutos, contava, colocava no chão...Aí eu guardei esses papéis...Teve uma exposição minha na pós-graduação, a exposição foi o vídeo dessa performance e os papéis na parede. E durante um tempo ela me alimentou de reflexão, já, então, entrando mais no campo específico da performance, porque aí eu fiz uma pós-graduação e fiz uma dissertação sobre ela, aí sim fui pesquisar performance, aí sim cada vez mais eu entendi que o que estava experimentando dialogava totalmente com a ideia de performance...Existem várias formas de entender performance e vários trabalhos diferentes, mas assim um grupo de artistas em um período específico até os anos 1970, porque acredito que os anos 60/70 houve uma influência muito grande do oriente nos Estados Unidos e na Europa e, assim, que John Cage começou a está ligado com o budismo, essas coisas todas influenciaram os trabalhos desses artistas... Existiam gurus do oriente chegando na Europa e nos Estados Unidos. Os Beatles tiveram contato, hare krishna...Então, essa coisa de alteração de consciência começou a ser muito intenso nesse momento. Muitas performances faziam essa proposta de criar um tempo de ação que tivesse outra consciência mais ampliada, alguns ritos mais exaustivos, tem Marina Abramovic, e como outras coisas mais catárticas assim...Quer dizer todo esse universo mais, digamos, subjetivo, espiritual, estava dentro dessa história. Então foi aí que eu entrei, não foi uma coisa pensada: “ah, agora eu acho que performance é legal”, não, foi uma coisa muito dentro da minha experiência enquanto um

pesquisador de mim mesmo e como isso mudou a minha percepção de estudo, eu realmente comecei a ver, pelo menos naquele período, parei de pintar até hoje não tenho pintado, essas coisas pararam de perder valor, porque eu não estou interessado em está inserido dentro desse universo, digamos, que é bem já pasteurizado de uma arte de objeto e que se faz aquilo e aquilo vai para algum lugar. E essa foi a minha primeira experiência.

O que mais te interessa na performance? Naquele primeiro momento era uma questão mais de descoberta e, hoje, continua sendo?

Eu comecei a fazer uma pós-graduação e quando terminou, eu passei por um processo ainda mais intenso de mudança, fiquei muito doente. Na verdade, eu entendo que foi um processo meio de metamorfose, fiquei um ano enfraquecido, o meu casamento estava acabando, a gente tem uma filha, que na época tinha cinco anos, eu tenho um envolvimento gigantesco com ela, eu era super pai e mãe...Então, a sensação de que eu teria de sair e deixar isso pra trás, toda essa condição toda de 15 anos de relacionamento...Então foi super doloroso, aliado a um processo de uma consciência muito mais intensa das coisas que faziam parte de mim, uma coragem, assim, muito maior apesar de muito frágil ainda, mas muito maior de enfrentamento do que pode ser dito como a minha verdade e aí tudo isso balançou muito. Eu estava muito envolvido, no Centro de *Siddha Yoga*, eu era do comitê do Centro, eu e mais duas pessoas era responsável pelo Centro, era uma imersão muito grande...Eu estava muito desgastado por várias coisas e aí comecei a ter dor. Uma dor no ânus intensa foi resultado de uma fissura anal, mas era uma coisa absurda que era quase surreal, não podia ser só essa coisa física. Isso durou quase que um ano e a dor não acabava, aí eu comecei a enfraquecer mentalmente...Totalmente ruiu. Eu tive pânico, tive depressão...E comecei a tratar e meu corpo simplesmente virou uma coisa frágil, frágil, frágil, que também é uma forma de entender o copo,né?! E essas coisas que caem, essas coisas que você constrói e depois desfaz, a efemeridade dessas relações, de todas as nossas coisas, da nossa vida, de repente você está vivo e depois não está mais e tudo isso era muito vivo. Era uma sensação de que a morte era momentânea, de que a qualquer momento...E nos meus processos de meditação eu me vi, meus ossos só. Então, é como se eu ficava me vendo assim sem carne, e era muito difícil eu conseguir porque eu fui criado dentro de um modelo social específico, e de repente você começa a ter um monte de experiência que você não consegue traduzir elas em coisa, nem sabe como colocar...Você fica um pouco amedrontado, e aí passei por esse tempo. E nesse processo, eu comecei em 2007 a fazer o meu mestrado na UFMG, já com alguns trabalhos, que eu comecei a fazer sozinho dentro de casa para câmera. Então, eu comecei a dialogar com o espaço da casa. Para mim, eu entendia que estava vivendo um momento que o que me

deixava aflito, era entender que o meu corpo sempre viveu para atender uma utilidade do mundo, tipo assim, uma vida para servir alguma coisa, servir alguém, servir para alguma coisa. Usar as coisas da forma correta dentro do o que foi dito como correto. Então, era como se fosse essa consciência de que eu não era isso. Isso era um condicionamento que estava vivendo, parecendo muito tranquilo em relação a isso, mas não era assim. Então, comecei a trabalhar nos espaços familiares, buscar um deslocamento de um corpo que não tem esse uso útil. Assim, sentar no sofá, isso tudo a gente faz, isso tudo é social...Então, eu comecei a fazer umas coisas que fugiam disso...Sentava no vaso sanitário e ficava lá balanço de um lado pra outro e gravar, tentar andar entre a borda da parede e o chão, fazer uma coisa assim, com uma camerazinha bem simples, de má qualidade, que eu gostava daquela imagem como se fosse um *voyeur*, uma coisa mesmo de observação. E isso começou a me trazer energia, era como se fosse um processo de eu começar a me tratar, entende? De eu começar a me ver, porque depois eu me via... tanto experimentar coisas e depois eu me ver na situação, como se fosse uma situação de liberdade, onde eu saia dessa estrutura que estava achando que estava aprisionado e podia por alguns momentos, fazer uma coisa que era como se fosse, digamos, uma loucura. Uma loucura assim uma pessoa que perdeu o juízo e que agora... Ao mesmo tempo que eu fazia, eu tinha medo, por exemplo, teve um tempo aí que eu comecei a ter que...quando eu comecei a escrever a minha monografia, que foi dessa performance “Manas”, só de ver a performance eu passava mal, começava a ter pânico. Então, eu não conseguia escrever o trecho, eu tive graças a Deus a ajuda do Marcos Hill que compreendeu muito, porque assim eu não conseguia, eu passava mal, passava mal com tudo...Aí eu nesses vídeos, aí depois vem as fotos em que eu estou invertido, meio flutuando, fora de órbita, que aí eu começo a entender meu corpo. Aí aquelas são fotos que eu crio uns dispositivos, não é feito em *photoshop* e nem nada, eu crio um dispositivo uma inversão da imagem. Então, eu elaboro toda uma estrutura em que eu estou numa posição, mas quando eu inverte a imagem, parece que estou num lugar sem gravidade. Eu estava experimentando uma inversão de todos os valores do meu corpo dentro desses lugares. O jeito vertical de ver as coisas já não era mais o meu. Então, o trabalho chama a série “Horizontalidade” porque eu começo a ver esse corpo frágil que não consegue ficar de pé e também trabalho essa série das inversões ou deslocamentos do meu corpo, como se eu tivesse a liberdade de circular pelos espaços do jeito que eu quisesse, e isso era também alimento para mim, porque de alguma forma é como um sonho,né. Assim, aquilo não era de fato, mas você se ver naquela situação, era como se falasse, não, é possível! Porque aí vem com as teorias da questão da imagem fotográfica, aí comecei a escrever a minha dissertação de mestrado. Vou buscar Nietzsche, “o corpo sem

órgãos” de Deleuze. Vou atrás desses filósofos mais radicais e que diz da potência da vida e dessas questões voltadas para as micropolíticas. Como se pode alterar uma coisa e outra a partir de um processo.

E depois disso como foi que ampliou a tua visão de performance?

Então, nesse momento os meus trabalhos ainda eram individuais, ainda continuava sozinho dentro do meu espaço familiar, muitas vezes íntimo, criando propostas, proposições em que meu corpo entrava como elemento, mas eu não fazia performance nesse sentido, de uma coisa experiencial de momento. Primeiro, porque em Belo Horizonte ainda não existia isso...a MIP foi um evento e depois houve um vazio...Não existia muito isso e nesse momento, eu achava que meu trabalho tinha muito a ver com uma coisa íntima ainda, porque era só eu. Achava ainda que performance deveria ser uma coisa que acontecesse no momento muito específico, assim como foi a MIP, que não teria sentido eu fazer uma ação no meio da rua ainda. Nem era consciência, mas não tinha isso como um desejo, nem era a minha praia ainda...Porque é todo um processo mesmo, então, nesse momento pra mim interessava discutir “eu” sozinho, porque no momento eu vivia uma história que era altamente minha, solitária e isso implicava na casa porque ela tinha a ver com toda uma história social e construída que vem com os meus pais e depois veio para o meu casamento, toda dentro de certos valores e padrões e que eu comecei a desconstruir nas imagens e nessas propostas e a também me tratar, assim de alguma forma isso me fortalecia. Então, na dissertação eu começo a discutir esses trabalhos, começo a ...Porque eu tinha que teorizar...Cada um desses trabalhos tinha um nome...Quando eu comecei a fazer as fotos, que foi até interessante, o primeiro trabalho se chamava “Ponto de equilíbrio”, a outra era a série “Horizontalidade”, que eu fiz em 2007 e 2008. Então, eu colocava... A questão veio de uma experiência em São Paulo...Eu fui fazer uma curadoria na Emma Thomas em São Paulo, e dentro do hotel que fiquei hospedado, eu fiz um trabalho...não sei porque o quarto era pequeno, eu coloquei a cama fixa para registrar. Eu fazia uma história assim que parecia que eu estava andando pelas paredes, na hora que eu vi o resultado da foto. Daí eu falei...foi super espontâneo essa história. A partir dela eu comecei a trabalhar mais com essas inversões, mas foi super forte e eu descobri como uma imagem poderia dizer de coisas que eu sentia, desejava, na verdade...Libertar mesmo dessa coisa desses lugares todos. Então, eu andar pela parede tinha a ver com essa história do Kafka também, da barata. Foi assim que começou...Como eu entrei no mestrado em 2007, aí eu comecei a discutir essas histórias...Aí entrei pela aquela questão básica do mestrado, que atentar um histórico da performance e depois começar a falar sobre o seu trabalho apontado relações com outros...Quando eu comecei a ler Deleuze, quando eu comecei a compreender o

que ele falava, era tudo que eu estava vivendo. Então, ele era um alimento pra mim...O que o meu corpo está gritando? Meu corpo está gritando por muita coisa de amar... Também tem outros como o Nietzsche, que é uma fonte também para o Deleuze. O Nietzsche é um filósofo muito forte com um pensamento muito orientalizado, e claro tem outras fontes. Mas aí o que é que acontece nesse momento, toda essa minha experiência passava por uma história espiritual e, digamos, mítica. Mas eu não podia falar muito disso dentro do mestrado porque eu ainda não sabia falar muito disso, não sabia fazer conexão uma com a outra de forma que isso pudesse passar...Então, eu ficava preso a questão mesmo assim. Mas, elas me alimentavam bastante foi uma forma de aprendizado, que foi um momento que eu me afastei da yoga. Me afastei porque com essa crise, eu também entrei em crise com a própria estrutura do lugar. Teve um primeiro trabalho que fiz muito legal, em 2006, em Diadema dentro do EIA, que chama “Maçãs do amor”, que, na verdade, eu peguei 100 maçãs junto com o grupo, mas propus isso, eu mandei um projeto, a gente trouxe a fruta para a árvore, porque eu tinha uma experiência que eu tinha caído da árvore, assim eu era uma fruta que estava bem sustentada por um grupo todo, de repente a minha experiência era de que eu tinha caído...Então, essa coisa de voltar para a árvore foi uma resposta minha ou um desejo meu de ser acolhido de novo. Eu ia no sacolão, via as frutas e eu olhava para as frutas e chorava, porque estava tão sensível que aquilo tudo me emocionava muito. Eu sentia que era isso, eu sentia a dor da fruta. Então, no mestrado eu comecei a discutir essas coisas todas, eu criei um site... O blog entrou como assunto do mestrado e comecei a fazer uns trabalhos de vídeo também, eu criei uma série que se chama “Gestos Mecânicos”, onde estou escovando os dentes. Todas essas coisas mais voltadas para o íntimo e que eu estou discutindo o que é público e o que é privado, e vou então criando a questão com a teoria. Eu recebi, na época da qualificação, uma carta da Christine Greiner, que dizia que a minha escrita, a minha fala, a minha presença como tudo, tem que ser radical como um estado de performance. Assim, o *performer* não vai fazer uma performance e depois tentar escrever certinho o que aconteceu. Ele tem que trazer com uma mesma intensidade todos os elementos com que ele trabalha. A escrita é uma força, então, você tem que fazer ela ser forte como performance. O *performer* não é um ser “normal” que de repente entra num campo de energia enlouquecida e depois volta e nada aconteceu. Aquilo tudo que está acontecendo faz com que você tem uma postura, é um trabalho que te exige várias questões, porque não é só quando você está fazendo que age assim. É o tempo todo. A Greiner me deu essa consciência e eu refiz tudo que já havia escrito. Aí coloquei a questão na primeira pessoa, comecei a relatar todas as questões das minhas dores, da minha doença, do meu processo; como elemento fundamental para entender como

eu estava fazendo essas coisas. Na minha dissertação coloquei momento de respiração, pausa e inspiração porque na própria meditação tem essa consciência de você entender que no processo de respirar e inspirar existe uma pausa, e essa é uma consciência que pra quem não trabalha com essas coisas entende ou sente. Então, aí a respiração pra mim começou a ser uma coisa daquilo que estava me alimentando, dos meus problemas, das minhas questões e tal. A inspiração, aquilo que estou devolvendo como trabalho, e a pausa o texto que, às vezes, estava entre uma coisa e a outra, mas que necessariamente queria dizer sobre nenhuma coisa e nem a outra. Na dissertação eu coloco na lata todo esse processo que eu passei. E aí recebeu o nome de “Meu corpo é um acontecimento”. Então, essa consciência de que meu corpo é um acontecimento, que é uma potência, que é uma vida potencial que pode está sendo colocada em evidência o tempo todo não só num ato de performance, mas o corpo é um acontecimento. O corpo é uma presença que está viva e acontece. Então foi todo nesse processo de dissertação no mestrado. Quando eu vou para Deleuze, é como se ele me dissesse de uma forma mais clara aquilo que eu já estava sentindo, por isso que não é difícil pra mim entender...É eu já estava vivendo num estado de transformação constante e de um devir outro que o tempo inteiro apontava e não chegava nele nunca, porque não tem um ponto a chegar, é um caminhar, que com certeza, isso foi me dando pistas pra eu entender conscientemente também muito do que eu estava instintivamente vivendo, mas que às vezes me angustiava ao invés de me potencializar porque era muito distinto o que o resto das pessoas experimentavam. Então, era aquela diferença que poderia ser vista como alguma coisa maléfica e não como uma força. Então aí eu terminando a minha dissertação e defendendo. Inclusive a defesa eu chamei uma *performer* para fazer uma intervenção, eu entendia ela como uma performance e eu fui um pouco criticado na escola, as pessoas tiveram um pouco de receio disso...Quando terminei a minha dissertação muita coisa ficou mais clara e foi aí que eu fiz em 2009, o primeiro “PERPENDICULAR” aqui em minha casa. Daí foi uma coisa que foi disparando.

Como surgiu a ideia de fazer o primeiro “Perpendicular”?

Na verdade estava me surgindo uma questão que é a de trabalhar em grupo. Assim, a coisa do corpo que está podendo compartilhar com o outro, e viver com o outro. O que é viver com o outro? Sem ser daquela forma que eu vivi, durante todo esse tempo. Então, como propor uma vivência entre artistas ou entre pessoas que não é dentro desse modelo, que eu fui criado e que a maioria é criada para viver. Então, por isso que é importante porque dessa ideia do corpo como acontecimento, existe uma ampliação para outros corpos de outras pessoas, não só do espaço físico, mas que antes era casa e tudo, a arquitetura, agora também o corpo do outro.

Porque na verdade o “PERPENDICULAR” é um projeto de artista, eu faço várias coisas, mas sempre pensando como artista e ele é um projeto pra mim de processo, de acontecimento, de potencialização, de se abrir para o outro e de deixar o outro dizer pra ver o que o outro tem a dizer. O primeiro aconteceu aqui porque tem uma galeria próxima, a da Copasa, e minha casa é perpendicular à ela. Teve uma exposição abrindo aqui no dia, e eu convidei uns amigos pra gente ocupar a minha casa no mesmo horário da exposição da Copasa. Assim que eu abri minha casa, cada cômodo um artista ia ocupar e fazer um trabalho durante um tempo, tinha também umas projeções na rua...Ligou uma coisa na outra e virou uma coisa louca assim, porque as pessoas vinham aqui e iam lá...Ficou aquele trânsito. Eu criei essa potência de dialogar com o espaço instituído propondo uma coisa que vem...que perfura na verdade...Nessa época, eu ainda não fazia muita performance. Eu tinha mais vídeo, eu não colocava muito o corpo presente não. Na verdade pra mim nunca foi cômodo fazer performance. Em 2010, a gente faz essa no Palácio das Artes (está no catálogo que eu passei pra você). Lá faço uma série de performances. Presencial. Acho que foi na hora que comecei a fazer performance presencial, tive de encarar de frente...

E qual foi a sensação?

O “PERPENDICULAR” era uma história, mas que não diverge das minhas performances individuais porque a energia que mobiliza o encontro é muito da minha energia e da minha consciência do que está acontecendo e como direcionar isso. Assim é como quando estou fazendo uma performance. Então essa história da espiritualidade, da consciência ampliada, da conexão com intensões, com o cosmos e essa busca de uma identidade, de estrutura a partir de um autoconhecimento e tal, eu comecei a sentir em alguns momentos...Porque quando você trabalha com a autoconsciência, você começa a sentir as coisas, não é que você entende, você experimenta e aí eu comecei a experimentar um tempo, uma conhecida que faz *Reichi* em mim, aí eu sentia a dor do negro em mim assim, o sofrimento do negro pela escravidão. De alguma forma está em mim. Vinha como experiência de consciência. Ela trabalho com energia do corpo e de alguma forma acionou...É uma memória...Então, eu comecei a ver que essa questão do social está desde o início, aí eu comecei a ver que a minha postura também não é só porque eu fui condicionado pela família, mas isso é muito anterior a mim. Assim é de uma ancestralidade e muita gente já sofreu muito, nós já fomos muito castrados para chegar nesse lugar que a gente está e já eliminamos muito o que achamos que era ameaça. A investigação lá é mais além, aí começa a entrar numa questão de genética, começa a entrar numa questão antropológica porque eu começo a tentar a buscar uma limpeza uma cura mesmo pra essas coisas que estão em mim, mas que muitas vezes eu poderia nunca ter

consciência delas...Então, veja bem, em 2009 eu faço o “PERPENDICULAR” aqui, primeiro em setembro, em outubro eu faço outra ao redor do Museu Inimá de Paula com outros artistas, aí eu ocupo a rua. Eu saio de dentro da minha casa e vou ocupar a rua. Mas o tempo inteiro essa coisa de casa e rua com os projetos...Em 2010 tem a exposição que eu convidei alguns artistas, aí a gente vai e cria um evento que é vivo... “Apokatastasis” tem um significado, mas é como se fosse assim uma consciência cósmica. Então, nesse momento, eu continuo a trabalhar com a ideia de uma performance que trabalha com um campo de energia e nesse caso ainda eu estou fazendo as duas primeiras, eu faço em mim, uma eu coloco sob a grama umas folhas de papel e faço uma mesa como se fosse uma daquelas mesas de ciências, aquelas de vidro, eu trabalho com a cor vermelha e aí eu encho os potes de cor vermelha, depois venho com ovos e vou andando com uma pinça e solto o ovo pra cair dentro daquele negócio, muitos caem fora, quebram, depois volto, sento e fico observando aquilo. A outra foi essa “Flexibilidade”...eu coloco uma coisa que me limita, eu não consigo fazer movimentos com o braço e aí eu tenho que agachar...Uso uma roupa que é como se fosse um vestido, mas deixa meu peito de fora, é como se fosse Deus com uma roupa de mulher e eu coloco um vídeo, que é um que eu editei meio assim confuso que é de um filme que se chama “Joana D’Arc”, aí eu sento, fico em pé vou vendo esse filme e sento aí começo a chorar em prantos e levanto e eu enchi vários pratinhos de metal com vinho, então, depois que eu vejo o vídeo eu levanto e vou como um animal, vou lambendo, vou beber esse líquido, mas sem flexibilidade porque eu não consigo mexer com os braços. Aí vou bebendo esse negócio, aí vou ficando louco assim entrando em outro estado de consciência e começo a arrotar, começo a ...vem uma coisa de um bicho assim ou de uma pessoa que não tem nenhuma moral, que arrota, põe o dedo no nariz, baba, e isso vai ficando louco assim... É o devir animal, estou trazendo uma força que existe em mim, ativando, mas que saí desse contexto de um corpo castrado, digamos, deixando sair uma força e até na época me perguntaram se eu tinha relação com Candomblé, porque foi muito intenso. Isso tudo me amedrontava também. Porque é uma experiência, eu ativo coisas e me amedronta às vezes se eu tenho poder pra lidar com essas coisas...Porque o corpo sente depois, a mente sente, eu passo por momentos de crise por conta dessas ações que eu faço. Acho que é uma espécie de contato comigo mesmo, mas que ativa lugares que eu desconheço e que, claro, muitas vezes vão me fazer vibrar diferente e a partir daí eu vou ter uma outra postura no mundo, porque a gente é moldado pelas experiências, então, que postura eu vou ter depois dessa experiência? Como vai ser a minha vida a partir daí? Porque não vai ser a mesma coisa...Então, depois fiz outra com o Eduardo Mendez, nessa ele ficava nu sentado, aí eu cuspi nele, era como se estivesse limpando ele, como se fosse um processo de

cura. Eu aterrei os pés dele com milho, dentro dessa galeria, e já tinha os patos lá e aí eu tinha uns potes de vidro e levei...Cuspia leite em partes do corpo dele. Mas sempre é muito intuitivo, porque eu crio os meus rituais independente...Leio porque me interessa cada vez mais, mas não que eu tiro dali os elementos...Daí, então, nessa eu falava umas coisas pra ele, era muito delicada a coisa: eu vou jogar leite em seu joelho...Eu fui conversando com ele e aí é que foi entrando em outro processo. Em 2010, eu fiz o primeiro “PERPENDICULAR” financiado, que aconteceu uma parte no Museu da Pampulha e a outra no Maleta (bar). Então, as coisas foram acontecendo assim uma junta da outra...Aí no final de 2010, em 2011, eu vou para a Europa, fazer dois perpendiculares lá e uma performance com o Johannes e a Nathalie em Portugal. Então, eu fiz performances dentro de todos esses eventos...Em 2009, fiz uma aqui no meu quarto, chamava “Frágil contato”, com a Rachel Versi, e a gente ficava segurando o prato até a hora que suportava e largava, o prato caia e quebrava. Dialogando com essa questão da fragilidade, mas já tinha também na minha cabeça aquela imagem sabe da bocarra do índio...Então, o que aconteceu? Como eu te falei, eu comecei a criar lugares também pra que eu pudesse fazer performance, que são os projetos “PERPENDICULAR”...Aí, então, eu fui para Vitória à convite do Marcus Vinicius... Eu fiz uma “PERPENDICULAR” em Berlim em 2011, com o apoio e a produção do Pedro Costa. Eu também fiz uma performance com o Johannes lá onde a gente cuspiu vinho sobre o outro. A gente estava usando uma camisola branca sem nada por baixo. Foi feito num bar, tinha uma mesa de jantar pra gente, começávamos a comer e a beber vinho...Foi muito forte...No final a gente levanta e lambe a cabeça uma do outro. Depois a gente foi para Bilbao e lá a gente fez uma performance que eu já tinha feito aqui. Onde eu carreguei uma planta na mochila daqui até o centro da cidade numa exposição da Valie Export. A ideia era sair daqui todo elegante, de gravata e terno, ao invés de um *laptop* com uma mangueira, eu andava, ela saia raspando nas árvores...Eu ia tentar entrar com essa árvore dentro da exposição da Valie, mas em Bilbao a gente realizou um “PERPENDICULAR”, onde todos fizemos uma só ação, que foi com a árvore de Guernica, que é a árvore que simboliza de verdade vascaína, a guerra e tal. Então, cada um tinha uma mudinha pra colocar em alguma parte do corpo e a gente caminhava pelo espaço do Fausto Gross, que é a pizzaria dele, até o Guggenheim e tentar entrar dentro desse museu. Só que era um grupo grande e depois fui para Portugal onde eu fiz uma performance com a Nathalie e o Johannes dentro de um evento que já existia lá...Então isso foi em 2011, mas em 2012, eu começo a ser convidado, eu vou para o Chile, já tinha feito o “PERPENDICULAR” em Fortaleza... O do Chile foi o Deformes...Mas em 2012 eu fui para o Equador, eu convidei o Juan e Gustavo para vir pra cá, o Yuri que é do México e a Soledad,

mas eu não conhecia nenhum deles pessoalmente. Eu queria conhecer pelo menos algum deles e fazer uma viagem pra fora pra conhecer um pouco da América Latina, que eu comecei a pesquisar a performance dentro da América Latina, também, pela questão da ancestralidade e pela questão de uma cultura colonizada, de todas as tradições que os outros países da América-Latina tem, que nós somos muito distantes deles...De uma colonização que eles são muito mais proativos do que a gente, que é muito mais feliz de ter sido colonizado...É a gente acha o máximo ser descendente de europeu e eles não...Então, aí eu fui para o Equador e depois fiz o “PERPENDICULAR” aqui, depois o Deformes no Chile. Fiz uma linda na rua com as prostitutas, eu fiz uma chamada “Entre dois”, eu tenho um texto falando sobre esse espaço entre dois, e a ideia que eu tive...eu estava próxima de uma rua com prostitutas, aí eu queria trazer essas mulheres para um espaço que elas não vão ... Eu ia criar um ritual lindo pra elas de valorizar, coroar elas. Era uma coroação, no meio da rua, então, elas ficavam sentadas, eu paguei a elas o valor como se fosse uma hora de sexo. Eu coloquei umas frutas, arrumei o chão todo bonito, peguei umas cadeiras pra elas, visto uma roupa toda elegante, coloco uma coroa dessas de lata que se compra de festinha, mas fiz as coroas todas com flores. Essas coroas ficavam juntas com as frutas. Fiz um caminho curry, um tempero indiano amarelo que tem um cheiro super forte. Um tapete de curry. Aí eu combinei com elas que eu ia até o meio e chamaria cada uma delas. Então, eu vou até o meio e pego a coroa pra cada uma. Coroei cada uma e as abraço para que em seguida elas voltem aos seus lugares. Isso foi uma coisa confusa pra elas, porque uma delas estava muito rancorosa começou a falar que não estava entendendo o que estava acontecendo, por que você está fazendo isso? Aos poucos ela foi acalmando porque é essa coisa da energia...Ela queria acabar logo e ir embora, pegar o dinheiro... E outras começavam a ficar encantadas com a situação porque era super romântica também, quase simulava um encontro de casamento, de princesa com o príncipe, né! Aí depois que eu vou e abraço cada uma, falo você é linda e tal, elas vão e voltam para os lugares delas. Depois eu volto, sento e leio esse texto pra elas em espanhol. E aí acabo. Isso foi em 2012, aí em setembro eu vou para o Deformes e lá eu fiz duas performances: “Soy un hombre casi negro”, aconteceu lá e depois eu tratei e fiz um vídeo como desmembramento. Esta eu fiz em Santiago, na galeria Metropolitana. “Soy un hombre casi blanco”, eu fiz em Valdivia, no Museu de Arte Contemporânea só que no espaço externo. Eu construo uma mesa grande de pães e vinho e convido todos a sentar. Todos os *performers* e aí eu coloco quatro cadeiras, cada uma direcionada para um polo específico. Aí cada um eu criei um ritual, como um xamã, enquanto eles estão ali ocidentalizando, conversando, comendo pão e vinho como na questão do cristianismo. Eu estou ali fazendo o ritual pra que a coisa funcione, limpando os poros.

Tem o fogo, tem peixe, tem a pedra, tem vários elementos, tem a roupa que eu estou usando e depois quando acaba, eu volto sento à mesa e agradeço a eles. Quer dizer eu coloco eles todos para participar da performance. E “Soy um hombre casi negro”, eu estou numa bicicletinha, eu ponho uma música indígena, coloco um *headphone* começo a ouvir Madonna, pinto a cara toda de preto. Aí os dois, que é o Gustavo e o Aníbal, ficam de costas pra mim, e eles atendem meu comando, vou apitando um apito de indígena e cada vez que apito significa que tem que quebrar um prato...Aí viajar pra Europa tanto pela América-Latina me fez ter uma outra relação mais ampla ainda com as questões da ancestralidade, com a questão das minhas culturas que me influenciam, que é europeia, que é a das tribos indígenas, nos andes que tem força muito grande. No Equador e no Chile é muito forte. É uma coisa de sentir, de está vivendo a experiência, claro eu pesquiso, mas não é nada que me influencia...Porque tem as nossas a indígena também...Mas eu não fico enlouquecido querendo saber o que eles fazem. Eu sei que eles fazem enquanto xamãs é mais ou menos o que eu faço. Só que estou fazendo dentro de um campo e eles fazem dentro de outro.

Como foi que você deu conta dessa relação do ritual nas tuas performances?

Eu já sabia que era isso que eu queria, porque desde o início isso está presente, eu tenho essa experiência com a *Siddha Yoga*, que é uma experiência de rito. Então, é sempre uma coisa que eu experimento num campo outro, mas a partir dessa consciência que já existe e, claro, eu não posso te dizer que eu tenho consciência total do que eu faço, esse controle, porque eu não tenho. É simples de um corpo que vai sendo trabalhado e deixando as forças circularem. E elas ficam potentes no processo que vou criando, que são instintivos entre aspas porque todos tem a questão da repetição, às vezes de um som que fica... Tem a ver com a concentração, de como deixar a coisa entrar e, claro, é sempre um *feedback* do espaço e eu, tipo assim de como isso vai surgindo, de como vou sendo afetado e vou dando retorno, porque eu começo a ter uma consciência do que está acontecendo. Igual ontem (referente a uma performance que realizou no período que eu estava lá), de repente eu estava tendo uma consciência de tudo e sem olhar pra ninguém, do céu, de como eu estava naquele lugar, e aí a coisa vai crescendo. Então, essa consciência traz uma força ao ponto de eu começar a jogar, a sair do lugar e voltar, saber que cada uma dessas ações tem uma força, do prato que eu pego, qual o prato que eu pego?

Você me disse que não pegava os pratos aleatoriamente que você sentia o que tinha que pegar...

No momento, eu comecei a jogar as coisas assim, eu quero que o prato me fale como jogar uma carta de tarô, ela vai sair pra você. Então, eu olhava, mas isso não estava programado

aconteceu na hora porque eu comecei a ter essa consciência do espaço. Então, não sou eu que defino, o espaço também me fala, essa energia...Então, o prato fala, em outros momentos, eu olhava a questão estética, eu quero esses buracos, aí eu estou sobre a questão mais racional, aí tem uma questão de uma consciência que vai também tomando conta, no sentido eu estou pegando um prato, um prato é um ritmo, aí de repente eu pego quatro de uma vez, eu quebro o ritmo e ao quebrar o ritmo eu estou quebrando uma energia e fazendo girar outro tipo de energia. E a ausência dos pratos no chão e o empilhamento começa também a trazer uma outra consciência, porque se aquilo estava espalhado de repente começa a ficar assim. Então, muda, a força é outra. E aquelas ausências no chão...quando você pega um prato você tira um elemento, ali fica um vazio...Ter consciência de que cada um desses atos tem uma força é o que faz a coisa ir caminhando. Eu começo os rituais desde a primeira quando faço o “Manas”.

O que você entende por ritual?

Não sei se eu entendo, na verdade o que eu penso é uma intensificação de energia e isso a partir de movimento e objetos que eu vou quase como que emanando. Eles vão tendo um valor além do normal, do cotidiano...Pratos, de repente, tem uma força, o feijão passa a ter outra força...E isso é consciência pra mim. Ele tem a força que eu estou dando pra ele e acho que todo o rito ancestral, eles pegam uma ferramenta que tem um valor, que é uma pedra que pode não ser nada, você coloca dentro do museu não é nada, mas pra eles aquilo tem uma conexão com alguma coisa. Pra mim, então, a questão nas performances de um rito, de um ritual, são as questões que me conectam comigo, mas de uma forma mais universal, mais cósmica. Então, se eu faço uma conexão cósmica eu posso experimentar o que um índio experimenta ao fazer o ritual dele ou um hindu ou um negro...Não necessariamente eu estou invocando aquilo, mas eu de alguma forma eu estou trazendo uma experiência pra quem está de fora que remete a essas coisas, não necessariamente está dizendo dela...

Quando é que você acha que essa coisa do ritual transborda na arte, na performance?

Eu acho que esse momento atual que a gente vive onde as crenças religiosas são complicadas, onde a política é complicada, a verdade não está presente muito nas coisas, cabe não todos, mas aos artistas o papel de ativar essas coisas. Tem um livro bacana do Maffesoli sobre o nomadismo, onde ele fala do artista como aquele que agora é o guerreiro que tem que trabalhar pelo/para o mundo. Então, nessa hora que eu acho que eu fico bem situado dentro do meu lugar, porque quem mais poderia fazer isso? Já que todos estão dentro de especificidades muito ligadas ao capital e que desses seres, digamos, autênticos ou os que estão em busca dessa conexão são cada dia menor o número, cada dia se perdendo dessa história ancestral do homem diante de um capitalismo globalizador, absurdo! Então, pra tratar dentro do universo

da arte é uma forma de ser visível, não estou querendo dizer que a gente não presta atenção ao xamã, mas de que a gente não trabalha só com questões monetárias, questões das trocas, enfim, mas que somos seres que tem uma outra força. Uma força até mais importante, as outras são forças de troca muito superficiais...Então, acho que aí entra o projeto “PERPENDICULAR”, entra as minhas performances, entra o devir de está em grupo, questionar a casa e a rua...Todos esses lugares que tenho atuado e escrito também coisas como uma forma de inserir dentro do campo do visível as coisas que não são visíveis, digamos assim...Então, eu não quero trazer um rito afro, um rito negro, índio, minha pesquisa não é essa, é mais de corpo, e do que esse corpo consciente pode levar pra frente e trazer pra si mesmo, que troca é essa que pode vir acontecer...

Como é que acontece o teu processo? O que o leva a pensar, geralmente, numa performance? Você costuma anotar suas ideias em um caderno ou diário? Como funciona isso?

Geralmente, eu não costumo repetir performance, porque tem artista que tem uma performance e ele faz ali em vários momentos, em vários eventos e tal...Tem alguns elementos que às vezes eu mantenho porque eles têm um sentido que eu posso usá-los. Por exemplo: o prato branco, acho que o que mais se repetiu foi o prato, mas agora eu tenho feito uma coisa que tem sido interessante que é delimitar um território com um pano branco, geralmente é um lençol branco e que, muitas vezes, eu faço a ação por cima desse pano, porque é como se fosse esse território do rito. Um espaço demarcado ou às vezes eu trabalho dentro e fora, mas ele é um lugar que a princípio, eu entro só. Quase como se fosse assim...esse espaço é o meu território, ali que eu vou ativar as coisas e, então, acho que essa história de processo também muda com o tempo. Acho que, talvez, seja melhor eu dar uns exemplos...Eu fiz uma performance em Campinas, em 2013, dentro de um evento chamado Atos em Ações. Lá eu fiz um trabalho que começou antes de eu ir. Geralmente, quando é um processo que envolve uma condição maior, ele vem, vem uma ideia, uma coisa mais geral e aí eu vou organizando ele na minha cabeça. E organizando os elementos e aí tem que ver o espaço e aí as coisas vão vindo juntas. Não existe uma ideia pré-concebida, existe uma intenção clara que eu quero fazer, às vezes, não tão claro também e aí eu vou modelando como se fosse mesmo uma matéria, que eu vou arrumando de acordo como uma massa. Isso vai ficando mais claro, vai ficando mais apurado, mais limpo e aí eu fico muito tomado por isso, porque é uma coisa que vai sendo muito mental e muito subjetiva, mas até chegar a hora, ela está sempre em processo. E eu vou entendendo ela aos poucos, o que é isso aos poucos... Vem de uma forma e aí eu tenho que trazer pra uma consciência e trabalhando essa

consciência porque isso tem que funcionar. Por exemplo, nessa performance agora que eu fiz aqui (referente a performance realizada no prédio da Funarte, que eu assisti nesse período que estava lá fazendo a entrevista); quando eles me convidaram, eles estavam enviando o projeto para Funarte, então, eu nem sabia o local que eu ia fazer, mas eu já tinha dado o material que eu ia usar, que seria os pratos e o feijão. Então, já existia a ideia de cozinhar o feijão e de colocar nos pratos, só que a princípio não existia a ideia do empilhamento. Seria os pratos no chão e eu enchendo esses pratos com feijão e não tinha uma ideia de espaço porque eu não sabia em que lugar eu ia trabalhar. Eu pensava que ia trabalhar dentro do galpão, também não tinha nome. Eu tinha mandado um nome vago...

O nome para o trabalho é importante?

Eu acho, mas sempre é uma coisa que também vem com o processo. Eu uso, às vezes, um termo que já fiz uma performance aqui com a Nathalie (outra artista), que a gente chamou de “no identity”, que é uma não identidade. Então, por exemplo, quando eu não sei bem o nome, mas sei do que o que estou querendo trabalhar, no caso desse trabalho, uma busca de identidade ou uma ausência de identidade já que é tudo tão misturado em mim, eu mando esse nome geral, como se fosse uma coisa que vai tratar desse assunto, mas aí depois eu mudei o nome porque esse nome inicial eu já havia usado. Então, ele acaba virando como se fosse um assunto...Em dezembro do ano passado que fiquei sabendo que esse evento (onde realizou a performance), ia acontecer agora em fevereiro. A exposição começou em janeiro, então, a gente teve uma pré-reunião, aí eu mantive essa estrutura e defini parte do lugar que eu ia fazer do lado de fora. Só que do lado de fora seria bem na frente da galeria. Então, até essa estrutura do lugar, ela foi se modificando, de alguma forma o próprio lugar foi acolhendo a ideia. Porque o lugar que eu fiz foi o lugar mais perfeito, eu acho ali pra que aconteceu, entende?! Mas, aquele lugar, a princípio da exposição, tinha um circo montado. Eu nem pensava que ia usar esse espaço. Na verdade, fiquei sabendo que poderia utilizá-lo três dias antes de fazer. Então, nesse processo até ter a troca com estrutura do lugar, eu também tive que ir me adaptando o meu pensamento de como eu ia trabalhar, porque, claro, se eu fosse espalhar os objetos no chão e se meu corpo está presente é cada lugar é diferente, eu tenho que usar esse lugar de acordo com o que ele oferece. Então, voltando pra Campinas é lá também quando fui convidado, eu fui já com uma ideia de trabalhar três tempos distintos num mesmo espaço e num mesmo tempo, assim, real, né?! E seria o fato de eu está em Campinas como um lugar, alguns materiais que eu usei, e alguma forma eu trabalhei como se eu tivesse também, ao mesmo tempo, numa cidade da Índia, chamada Vrindavan que é uma cidade onde acontece uma festividade de uns pós coloridos. Uma festividade pra deidades... Todo mundo fica

jogando pós coloridos nos outros. Então, quando eu fui eu já tinha a receita de como fazer esse pó e o outro lugar que eu ia trabalhar seria Veneza também. Então, eu fui em 2011 na Bienal de Veneza e eu tenho um vídeo que é de um trajeto de barco do Centro de Veneza até a bienal, que a gente vai de barco. Então, eu editei esse material para ser projetado. Então, na hora os três elementos que eu tinha eram esses. Aí eu viajei e fui pra lá, fiquei hospedado no espaço onde ia acontecer a minha ação que era no ateliê...Eu fiquei hospedado num quarto e eu fiz a minha performance do lado, na sala ao lado e tanto o meu quarto como na sala ao lado, eles dão pra rua como vitrine. Então, por exemplo, meu quarto tem uma palheta branca de madeira, eu abro a porta e dou de cara com a rua na vitrine. O outro não é aberto pra vitrine mesmo, e aí o que é que eu fiz o trabalho começou pra mim uns três ou quatro dias antes quando eu comecei a usar, a me apropriar, a me apropriar assim, escolher alguns objetos e como essa vitrine ninguém estava usando pra nada, eu comecei a colocar esses objetos lá e já comecei ali ser um lugar pra eu me vendo como trabalhar. Então, os pós que eu fiz lá, que usa uma farinha pra fazer pão de queijo e tem anilina comestível, precisava ficar alguns dias no sol. Então, eu fiz os pós e coloquei eles na vitrine para tomar o sol e eu já fiz um desenho do que eu queria usar, eu ia ficar todo de preto, mas ia colocar uma coisa no braço com umas fitas brancas. Levei essas fitas daqui e lá eu construí, aí eu fiz isso lá e dependurei na vitrine e um colar de dentes de cavalo que eu também comprei em Belo Horizonte antes de ir. Então, eu estava trabalhando várias identidades, a europeia na questão da arte e a cultura, a ideia da Índia com os elementos do pó, o lugar que eu estava ocupando e algumas coisas foram surgindo lá mesmo. É como, por exemplo, tinha um cara que estava registrando tudo em vídeo, ele frequenta não sei se é o espiritismo ou se é candomblé, eu sei que ele estava num processo de limpeza, que ele ia ficar dois meses de branco sem poder tocar em uma pessoa, sem poder fazer nada, aí ele estava nesse processo...Eu, então, achei aquilo perfeito e convidei ele pra fazer parte da performance. Eu ia fazer uma entrevista com ele, dentro da performance. Então, todo esse processo foi se desenvolvendo todo lá. Ela foi bem complicada porque acho que comecei a ficar surtado com tanta coisa que estava querendo colocar de uma vez só e como fazer com que isso tudo dialogasse, funcionasse...Esses elementos eu fui entrando com eles e fui entrando com elementos demais e no último dia...Aí fiquei usando essa vitrine o tempo inteiro, colocando objetos e aí teve um dia que eu me sentei não tinha ninguém, mas sentei ali numa posição de meditação, coloquei o computador no meu colo e deixei passar o vídeo de Veneza, pedi o segurança pra fotografar pra mim e fiquei lá sentado um tempo, sentindo o lugar, já entrando nessa energia do trabalho, essa é uma forma de eu entrar mais no que estou propondo e assim cada uma dessas experiências vão me dando

lampejos do que o que eu posso vir a fazer, Isto tudo tinha um certo cronograma...Aí tinha um caderno de anotações que eu queria usar também, eu ia usar vinho na hora que eu estivesse fazendo a entrevista com aquele rapaz, eu ia beber vinho, ele não podia beber álcool...Então, existia essa coisa de eu beber e conversar com ele, e ele não...Na hora ele entrou com a câmera...No último momento, eu...na casa ao lado estava abandonada tinha um monte de mato e eu achei como estava trabalhando a questão de Oxóssi, aí eu peguei um monte de mato e coloquei no chão, aí eu criei no dia da ação mesmo, uma situação, uma instalação. Coloquei esse mato todo no chão, coloquei uma mesa com duas cadeiras, uma toalha branca, o vinho, porque a gente ia sentar e fazer a entrevista ali, joguei os pós no lugar, coloquei uma escada porque eu queria subir nela, porque cada vez que eu ia beber um copo, eu ia...fazia perguntas, bebia o vinho e depois subia e jogava essa taça de cima da escada para o chão. Voltava e conversava com ele, subia e jogava...Então, toda essa caminhada até chegar nesse final foi sendo construído o tempo inteiro...Então, eu me apropriei do espaço desde o início comecei a me apropriar disso, dos elementos, eu comecei a chamar, a encarnar mesmo aquela coisa toda pra que a coisa fosse ficando, cada vez mais, forte em mim. Porque não era só um processo de entendimento lógico e logístico, era uma coisa que eu queria que fosse mexida em mim, na hora que acontecesse a coisa estivesse com ela forte em mim. Então, teve toda essa história...A maioria das minhas performances tem essa história, eu anoto, eu pesquiso um pouco algumas coisas que eu quero trabalhar, às vezes eu crio um desenho... Tenho vários cadernos...Anotações do que eu quero, às vezes eu crio intenções para o trabalho, eu quero que o trabalho me traga essa questão. Claro, que isso não é pra ser colocado pro outro, mas é para que eu tenha isso mais vitalizado. Geralmente, essa experiência toda ela é desgastante também porque ela vai criando uma certa energia que ela fica localizada num lugar que não existe assim físico, né!? E ela fica pulsando e eu fico meio que tomado por essa história e o tempo inteiro adaptando...

Você já sonhou com alguma performance que realizou?

Não sei se sonhar, mas fica aquela coisa meio que pulsando o tempo inteiro. Durante a performance eu o que é que vai acontecer, me abro também para o momento. Então, ele também me induz, eu fico vendo se todas as questões estão funcionando. Ver também assim é saber se ela funciona enquanto uma estrutura estética porque também tem isso... Estou trabalhando na área de artes visuais, então a visualidade também conta sim, é um fator importante. Geralmente, isso aí demanda esse movimento...O que aparentemente parece que não estou fazendo muita coisa (risos), mas estou o tempo inteiro com isso assim, e muitas vezes isso me tira energia também, porque é muita coisa que eu tenho que ficar articulando e

o dia não chega...Até chegar a hora, às vezes cria certa ansiedade também, mas, por exemplo, quando fui no Chile agora em 2013...Ninguém sabia direito o que ia fazer porque a gente ia conhecer os lugares e três cidades e cada dia três pessoas teria que fazer performance, mas não estava marcado, não tinha nada...muito aberta assim...Era um desafio e ao mesmo tempo, às vezes, a pessoa pode ficar perdida, porque ela não conhece o lugar, não sabe a característica do lugar, chegou pra fazer uma performance, que performance? Lá eu tentei exercitar outro tipo de processo que é mais intuitivo e momentâneo, que foi uma das primeiras vezes que eu tentei isso porque, geralmente, esse processo mais trabalhoso e prolongado, ele me exauriu muito mesmo. Porque cria muita questão e também muitas expectativas, cria incertezas, dúvidas, o tempo inteiro fica aquela coisa será que assim? Então lá foi bem mais um fluxo assim, foi outra coisa...Eu tinha que pensar as coisas muito mais rápido e fazer ações muito mais concentrados, sintéticas. Por exemplo, em Concepción que era uma das três cidades onde acontecia o evento, a gente fez uma reunião e fomos pra rua e aí já me veio de cara a questão...A gente se apresentou numa conversa e os fotógrafos, que acompanhariam a gente, também. Veio para mim que a presença dos fotógrafos era uma questão que fazia parte. Então, o que eu fiz foi no primeiro dia...eu também não queria ficar naquela de: ah, vou pensar no que tenho de fazer! Eu queria que a coisa fosse mesmo bem mais fluída...No primeiro dia eu já quis fazer e o que aconteceu foi que eu pensei no seguinte, eu não conheço o lugar, não conheço as pessoas estou na rua e, então, gostaria de abordar as pessoas como um estrangeiro, tentar criar uma intimidade com elas e aí eu convidei os dois fotógrafos, pra fazer um tipo de fotografia específica. Um deles, o Mário, ia entrar dentro da performance, dentro da ação...Eu cheguei em duas mulheres, uma velhinha e a outra mais nova, que estavam paradas e aí eu chegava e falava: “Oi?” “Tudo bem?” “Eu sou de fora”, “o que vocês fazem?” Começava a puxar papo...Enquanto isso, o outro fotógrafo, o Gonzalo, ficava distante registrando essa história. E o Mário ficava visível, próximo, porque o que eu ia pedir era pra eu fazer uma foto dessa pessoa. Então, quando essa pessoa autorizasse a foto, “ah, eu tenho um amigo que está aqui perto”, aí o Mário entrava na onda, ele entrava na ação, enquanto o Gonzalo estava registrando distante. O que era a ação de fato era o clique do Mário quando a pessoa se abria pra fazer a foto comigo. Esse era o trabalho, uma foto. Mas existia todo esse processo acontecendo, o que não deixa de ser uma dinâmica muito louca. Porque era um registrando e o outro por perto pra entrar na onda. Isso foi muito espontâneo, eu não fui com essa ideia pronta. Eu consegui fazer umas três ou quatro situações, algumas pessoas se negavam completamente e a foto só acontecia quando já havia certa intimidade, dentro do possível, mas a pessoa se abria para aquilo e achava interessante, mas ela não tinha

consciência que estava dentro de todo um processo que estava sendo proposto. Foi uma forma que encontrei de não só me apropriar da estrutura da cidade, mas de está em contato com as pessoas do lugar. Isso dentro de uma dinâmica do próprio evento. O meu processo também depende de como é a proposta, de que espaço vai ser ocupado, como vai ser...No mesmo evento, outro dia a gente estava em outra cidade, e aí tinha um mercado, eu tinha levado uma manta vermelha porque lá faz muito frio, aí em Concepción eu encontrei uma boneca negra dessas velhas. Comprei a boneca porque praticamente não existe negro no Chile, que são de lá...Então, eu ter achado essa boneca negra foi uma coisa meio louca pra mim e tem a ver com as coisas que já trabalho. Então, eu carreguei essa boneca pra essa outra cidade, mas não estava ainda com nada organizado. Aí chegando nesse mercado, eu falei, eu quero fazer outra performance. A ação lá foi o seguinte, eu estiquei o pano dentro do mercado, no chão, peguei a boneca, coloquei ela na minha frente sentada e aí eu começo a colocar flor na cabeça dela, começo a ornar ela, e a falar no ouvido dela coisas que ela é muito linda, que ela já deve ter sofrido muito, falava em portunhol, ficava falando fazendo ela ficar feliz, tipo assim limpando ela um pouco. Como se a energia dela fosse carregada e eu quisesse tirar um pouco disso pra levar coisas boas. Aí coloco ela como uma deidade, uma deusa porque ela está toda ornada, sentada no pano branco. Depois que eu converso com ela agachado, aí eu sento na frente dela e me enrolo com o pano vermelho aí fico parecendo um monge assim, aí eu fico 15 minutos de olhos fechados meditando, como se estivesse meditando pra uma deidade. Isso dentro do mercado, aquela confusão. Aí o que acontece ao redor começa a tomar uma outra dimensão pra mim, eu não vejo, só vejo depois em foto, porque tinha um cara drogado que ficava falando coisas agressivas, tinha duas crianças que ficaram encantadas com a ação, ficavam só do lado, muitas pessoas pararam e ficavam perguntando o que é? Teve uma pessoa que jogou moeda...Então, toda essa abertura pra o que é que é isso. Todo esse estranhamento, alguns manifestando curiosidade e outros agressividade e porque o campo de energia fica muito intenso ninguém pisava nesse pano. É um pano grande, foi um território que foi respeitado sem precisar dizer nada. Então foi as duas ações que eu fiz, e elas não foram previamente elaboradas assim, meses, semanas, foi algo que eu tive que articular bem rápido e foram bem interessantes.

Já aconteceu alguma situação da performance fugiu do teu controle no sentindo, assim, de não lhe dar essa intenção que você disse que também faz parte desse processo, que te deixou com alguma sensação de vazio, de que não deu certo?

Eu acho assim que eu estou sempre muito disposto...Eu acho assim dessa coisa se funcionou ou não, primeiro eu parto do princípio de que eu estou aberto pra hora, e o que é funcionar ou

não funcionar me parece algo que é vago porque eu sinto que, como é uma experiência, qualquer coisa que está incluída nela faz parte. Então não tem isso de funcionar ou não funcionar já que é o que tiver de ser nessa hora é o que faz parte dela. Claro que para que eu tenha uma sensação de segurança maior, eu tenho que fazer essa preparação toda, esse processo porque eu me sinto mais consciente e mais forte já que eu estou trabalhando com energia, mas forte para modelar essa energia. Na hora o que eu quero é poder ter controle de mim mesmo pra deixar que saia e isso cuide da situação. É um risco, eu estou lá...O que eu percebo é que, por isso eu acho não é tão simples assim fazer performance, é que dependendo do lugar, se for dentro de uma galeria ou de um espaço mais instituído, as pessoas têm costume de ter já aquele distanciamento, quando você vai pra rua você está, a princípio, mais exposto. Claro que isso não é sempre, numa galeria alguém pode querer te agredir de alguma forma, mas eu parto do princípio de que eu tenho que me fortalecer sempre, por isso que eu falo que não é tão simples assim, porque sempre é uma situação de risco em todos os sentidos...Desde a coisa não funcionar como um bom trabalho assim porque tem isso também, até acontecer algum imprevisto...Quanto mais claro a intenção, quanto mais fortalecido o trabalho é a partir desse meu envolvimento, quanto mais eu consigo visualizar ele como já pronto, assim pronto eu digo assim confiando mesmo que, claro, exista sempre inseguranças, receios... Tudo isso já é uma forma de colaboração para que a coisa funcione até de uma forma mais ampla o céu conspira e tudo conspira a favor...Eu venho percebendo pela prática que isso de fato acontece. Porque tem situações que foram super complicadas por vários motivos que houve essa situação. Eu sinto que o trabalho tem que acontecer, ele vai ficando tão vivo que ele tem que acontecer. Já aconteceram situações entre pessoas desagradáveis, que eu fazia performance para poucas pessoas e a maioria ia embora na hora que eu fui fazer como uma forma de retaliação...

E como isso repercute no teu trabalho?

E como isso me afetou naquele momento...Claro, é uma coisa de afetar e ser afetado porque dependendo da proximidade...eu estou aberto, né?! É também uma prática que eu vou desenvolvendo, uma certeza maior ou não do que eu tenho feito. Eu acho que cada momento que passa pela própria experiência, acho que isso também é fundamental, algumas coisas já deixam de me afetar tanto como antes...Eu sei que a princípio eu não escolhi fazer performance, assim porque eu me sinto no lugar mais feliz do mundo porque eu acredito que tem pessoas quando vão ter essa oportunidade elas se sentem super realizadas porque chegou a hora dela brilhar (risos)...É no teatro, uma coisa assim, uma pessoa que dança, é a hora que ela pode mostrar aquilo que ela exercita... Pra mim sempre é uma coisa muito difícil, agora,

muitas vezes, eu já sai de performance completamente liquidado, não é porque eu fiquei mal pelo outro e nem nada, mas porque é uma quantidade de energia tão grande que tem que passar por mim de alguma forma e que eu tenho que devolver, que meu corpo fica exausto e minha cabeça às vezes muda totalmente, eu não sei ainda como entender, eu já tive um processo de ficar depois de um trabalho, depois de uma viagem pra fora para fazer performance, de ficar um mês ou dois meses sem conseguir compreender bem o que está acontecendo...

Qual foi a performance mais longa que você já fez?

Acho que foi a do Museu da Pampulha, que fiz no ano passado (2013)...Durou seis horas...Essa palavra performance é bem complicada, às vezes não me adapto muito a esse nome. Nesta performance eu ficava dentro de uma estrutura transparente, comendo, deitado, lendo, escrevendo no plástico tudo durante seis horas. Eu gosto mais de pensar que isso é uma ação, não sei, isso pode ser uma coisa boba...Porque performance tem sido usada de uma forma muito simples, qualquer coisa, às vezes me incomoda classificar certos trabalhos que eu faço como performance, mas atualmente tenho preferido a palavra ação e como também performance abrange muitos olhares, que vem de origens muito distintas, existe o entendimento de performance na dança e no teatro, cada um carrega com isso toda a sua formação nessas áreas. Eu, muitas vezes, vejo coisas que recebem o nome de performance e que eu acho que não é.

O que seria performance para você?

Pois é eu estou querendo sair do nome exatamente para não ter que justificar, mas nada complicado, é uma coisa minha, por exemplo, eu faço os eventos “PERPENDICULAR” também, eu não faço um evento de performance. A primeira vez que dei um nome performance foi agora no de 2013. Porque até, então, era encontro, os artistas necessariamente não são todos de performance, dependendo das situações não acontece nenhuma, porque pra mim eu entendo que um encontro, uma fala pode ser performance...Eu acho que essa história da performance ser entendida como algo que se prepara em qualquer lugar e você entra e você sai é uma forma, mas não é sempre essa que mais me atrai. Não sei se está muito claro...Na rua não é assim, por exemplo...Eu tenho experiência de fazer performance na rua, e acho estranho falar que está fazendo performance na rua, eu penso mais como intervenção. Acho que o que fiz na Funarte foi performance mesmo, dentro desse nome, mas tenho outras coisas que acho que entra em outros lugares...

Você já repetiu performance? E como é sua relação com o público?

Eu não tenho costume de repetir, exatamente, porque cada momento eu estou vivendo uma situação, cada lugar é um lugar, cada convite é um convite, cada proposta é uma proposta, e eu não me sinto confortável exatamente de criar uma situação que eu fico repetindo internamente porque aí eu acho que o que estou fazendo é uma cena, uma outra coisa, eu não estou me abrindo tanto pra o tempo e o espaço, pra o risco, claro, pode ser que sim, mas...é quase como se você criasse uma técnica...Então, seu eu gosto de usar o amarelo ou o vermelho num quadro e quero marcar isso, essa é minha característica do meu trabalho, então, eu fico repetindo essas cores...Me parece que se você ficar fazendo isso é como se quisesse... “Ah, eu tive uma ideia”, então, ela vai ficando funcionando por muito tempo...Eu acho que é um recurso, mas eu não gosto de usar porque é muito mais fácil também, não tem que elaborar nada, você vai e já sabe o que tem de fazer...Já está tudo armado...Quer dizer acho que é uma coisa bem mais mercadológica...Então, as duas performances que já repeti, e assim mesmo elas criam situações diferentes, acho que todas elas repetidas criam situações diferentes foi uma que convidei as pessoas a sentar na faixa de trânsito na hora que o sinal fecha para os carros, fiz aqui em BH duas vezes; é a “Território flutuante”... Acho que posso fazer ela mais vezes, porque ela é super rica. E outra que aí eu vou ser sincero, eu achei ela mais fácil, eu já havia feito em Quito no Equador, eu tinha feito a das prostitutas, que tive uma elaboração igual essas outras, aí fiz também a dos pratos que eu ponho na boca, porque ela funciona, ela legal e estava em outro país, então, vai ser ela... Fiz numa galeria, claro que a estrutura era toda diferente e aí eu fiz essa e ficou super bonita. Tem umas que eu acho que são simbólicas e que elas são bem possíveis...Me parece pouco interessante pra mim se eu ficar pegando as duas e ficar fazendo elas o tempo inteiro...Para a minha própria experiência, para o meu próprio crescimento, o desafio é mais um elemento interessante assim. Quanto ao público, na verdade existe sempre um desejo, uma intensão de chegar neles, de quem está vendo ou de quem está participando, muitas vezes, se cria uma relação de participação. Pra mim eles são coparticipadores, alguns mais próximos outros mais distanciados. Mas em algumas ações, eu me isolo mais...A que fiz na Funarte, por exemplo, as pessoas ficavam bem distantes, mas o espaço era muito grande, mas em alguns momentos eu queria sentir o que elas...eu queria me colocar no lugar delas, e eu saía daquele lugar. Teve um momento que eu fiquei parado com elas, eu estava querendo criar uma relação minha com o público, onde muitas vezes eu estava me convidando a ser igual a eles ou ao mesmo tempo convidando eles a entrar comigo. Tem algumas que eu trabalho olhando muito no olho das pessoas, buscando esse contato mais direto. Em outras existe até uma proposta mais de integração, por exemplo, em “Preto e branco na vertical” (2014) teve um momento onde todo mundo estava, que eu

oferecia feijoada, estava recebendo as pessoas como se fosse pra um encontro. Eu estava servindo, a gente conversou, as pessoas estavam sendo recebidas por mim, não estavam chegando pra ver um espetáculo...às vezes me dá um certo incômodo de usar o tempo da ação com um tempo de um espetáculo onde está todo mundo lhe esperando, aí você vem de um lugar que ninguém sabe e depois vai para um lugar que ninguém sabe...Que horário começou essa performance da Funarte? Foi quando eu estava servindo a feijoada? Foi quando eu sentei no círculo? Quer dizer me interessa trabalhar com esses tempos também...Que horário eu estou sendo *performer*? Que horário eu não estou? Porque não me interessa separar, me interessa que a coisa funcione...porque a minha ideia é de continuidade, se fosse possível viver nesse estado, todo tempo, todo mundo, com uma consciência de que as coisas têm uma certa vibração distinta, quer dizer, então, por que a arte? Porque a arte pode oferecer isso, assim como um encontro de candomblé também oferece esse lugar que depois acaba. Assim como um espetáculo, um show, mas esse tempo recortado, ele pra mim é uma coisa que eu gosto de trabalhar, pra mim a ideia é de que pudesse ter uma continuidade, não tem um fim, não tem um início, e aí nisso nesse deslocamentos, por exemplo, em Campinas tinha uma vitrine e eu estava dentro dela, as pessoas estavam do lado de fora, era muito demarcado o território, foi difícil fazer lá porque além de ser tão complexo como foi, estava chovendo, então, as pessoas estava na chuva me vendo, e isso me deixou muito incomodado, porque não achava que as pessoas tinham que ficar na chuva me vendo. Então, o tempo inteiro eu estava me confrontando com isso...Estava parecendo que eu estava num espetáculo, num show e todos submissos a situação queriam ver e estavam na chuva. Isso me criou muita tensão. Houve uma diferenciação muito grande, por ser vitrine, por ser chuva...Acho que criou uma polaridade muito grande entre uma coisa e a outra. Eu gosto dessa coisa que cria uma certa fluidez, que a pessoa possa se sentir parte, né?!

Você acha que isso seria um dos caminhos para romper com a representação, sair da teatralidade?

Na verdade, isso não é pra mim mesmo nem um pouco teatro, porque eu não sou ator, nem sei ser e nem desejo. Agora, quando os lugares ficam muito distintos isso fica mais complicado, mas não que, por exemplo, eu já fiz uma no memorial aqui em Minas Gerais, também no ano passado, o “Memórias quase esquecidas”, que estou num palco mesmo é uma sala de projeção. As pessoas sentavam na poltrona e eu no palco. Mas ali não tinha problema pra mim porque, na verdade, eu estava mesmo numa situação...o palco era mais interessante, não porque era o palco, mas é porque ali eu poderia trabalhar com os elementos que eu queria e...Pensando bem talvez até tenha rolado um incômodo também, é porque talvez estivesse

todo mundo sentado no chão, sempre cria certa familiaridade que me deixa mais confortável, porque realmente você se colocar num lugar muito especial assim me trás uma sensação de incômodo parece que é mesmo de espetáculo, mas como eu estava fazendo uma leitura de um texto sagrado, hindu, que é um canto que é longo em sânscrito, eu entrava dentro desse pano branco na hora que eu entrava, o Jefferson começava a tocar o tambor, é como se eu saísse de um estado, que era mais de ler e ali quando eu entrava no tambor me colocava no fogo assim...Eu tinha que passar por ali e entrar em outro estado de novo, era como se eu tivesse entrando em dois universos muito distintos, e eu tinha que sair e voltar, sair e voltar...às vezes eu não conseguia nem ler tinha que esperar um pouco porque tinha que esperar a energia baixar...Acho que esse distanciamento até foi bom para o pessoal. Nessa, eu fiquei muito exausto, essa é daquelas que “mexe”, que trabalha como muita energia.

Wagner, você já seguiu alguma religião? Como você trata essa relação do sagrado em seu trabalho?

Eu nasci numa família que não era cristã enquanto prática, minha mãe e meu pai nunca frequentaram igreja, mas eles eram filhos de cristãos, eles não tinham nenhuma outra coisa pra mim apresentar e a família não se resume somente a pai e mãe, todo o social que eu vivia era dentro da estrutura cristã... Eu batizei, tudo essas coisas, fiz primeira comunhão...Tudo dentro de um padrão geral e também dentro desse padrão, eu fui castrado, maltratado, amedrontado, porque ele também gera esse tipo de coisa. A igreja no formato que vem sendo de vários séculos pra cá, o papel dela é esse, pra mim hoje, entendo assim. Agora, a princípio eu tinha a ideia de um Deus no céu, quase como um policial, como um guarda que estava me vendo a distância e tomando conta de mim, se eu fizesse algo de ruim ele ia me punir e se eu pensasse coisa mal, se eu tivesse desejos não muito claros...Isso tudo foi muito intenso porque teve um momento quando eu era criança, minha avó, aí eu vivi muito com ela, e minha avó era muito cristã, lembro que ela tinha uma santa branca linda, que veio da Itália, logo, eu dormia com essa santa numa cama. Imagina o peso (risos), ela achava lindo isso e eu adorava, “meu netinho vai virar padre senão um santo”... De alguma forma eu cresci muito pensando na questão da santidade...Parece que me alimentaram muito com essa história de ser muito limpo dentro do pensamento cristão, quando eu comecei a frequentar a *Siddha Yoga*, eu comecei a entender um monte de coisas diferentes, inclusive, a questão de um corpo sagrado como um corpo real porque nessa filosofia, a gente busca a deidade que está dentro. Então é uma outra coisa e aí eu comecei a perceber outras questões e comecei a buscar um perdão, digamos assim, ou uma limpeza que eu não tenho necessidade de ter culpa de nada e assim vem toda aquela coisa da vitalidade do corpo. Do corpo que é potência, porque é um corpo

que é a própria deidade, que a própria vitalidade...E aí a luta constante porque...A luta que eu digo é assim de forças mesmo, porque foi um corpo modelado pra ser uma coisa e de repente ele se revolta ou ele descobre que isso não tem valor, mas existe sempre uma memória, e não é uma memória só porque eu fui modelado, que várias gerações antes de mim foram...Então está encarnado e é isso que venho muito nessa luta tentando poder ser mais aberto e compreender mais essa sacralidade como uma coisa comum, né... Comum que eu digo é assim, direito e é verdade assim...isso não eliminando o que no cristianismo se chamou de profano, mas que nesse caso não é necessariamente profano... O desejo não é necessariamente profano, gostar de viver não é profano, achar que a salvação é só depois da morte...É agora e é isso...O meu sagrado é isso, é a vida que eu tenho seja ela de que forma seja, ao mesmo tempo a consciência de então já que eu me aproprio da própria vida, eu tenho também o direito de modelar ela e consumir ela de uma forma mais consciente...Não sou uma marionete que é manipulado por um Deus opressor e controlador. E sim, eu tenho a capacidade de acionar essa força de dentro e dela ser o caminho, a vitalidade...Então, acho que é inegável e a formação cristã, que eu hoje eu não me sinto mais nela, é elemento fundamental para eu está buscando exatamente uma outra forma de entender. Porque eu acho que é bem possível para uma pessoa que nasceu onde eu nasci dentro da situação que eu nasci, isso estou falando de mim, mas acho que é pra todos não ser contaminado profundamente pelo cristianismo, eu tive aula de educação religiosa e a gente foi colonizado por jesuítas que vieram aqui pra dizer o que é Deus. Que o Deus deles é o Deus que é verdadeiro, que os outros, as outras histórias, as outras crenças, as outras forças, não são forças, são coisas que não valem nada. E que o correto é a gente acreditar que está aqui de passagem e que a gente é um mero qualquer coisa...Assim se controla muito melhor as pessoas e que estamos sempre em dívida...A gente sempre tem que agradecer e manter essa estrutura...Então, entender todo esse jogo de construção é externo e começando a perceber como esse mecanismo funciona internamente de forma muito eficaz, sair disso é muito complicado...Acho que esse espaço da performance é o espaço que eu encontrei nesse percurso todo aí até agora que mais me alimenta nessa possibilidade de escapular desse controle e inventar formas outras de viver e ser seu próprio criador, digamos assim, (risos)...Claro, quem cria sou eu. E tudo conspira a favor...E é o que eu acho que um xamã é dentro de certas tribos...O xamã sabe que tem a capacidade de acionar essas energias...