

através:

Antoneli de Farias Matos
(antonelimatos@gmail.com)
(<http://lattes.cnpq.br/1851679088978933>)



Este ensaio apresenta-se como exercício teórico e experimental para pensar brevemente alguns aspectos entre corpo e experiência na arte contemporânea, tendo como eixo de análise uma produção artística de Tatiana Grinberg, que remete a categorias ou a processos que podem contribuir ainda para pensar a arte como campo ampliado, dilatado, expandido, sugerindo possibilidades para o debate acerca da noção de corpo como também a de experiência, que acaba por atravessar o objeto em análise.

através:

Antoneli de Farias Matos
(antonelimatos@gmail.com)
(<http://lattes.cnpq.br/1851679088978933>)



O espetáculo de dança “*Falam as partes do todo?*”, da Cia. Dani Lima, teve intervenção artística de Tatiana Grinberg, com objetos criados pela artista e colocados no palco, no que a convenção poderia chamar de cenografia, a princípio. No desenrolar do espetáculo, é possível perceber que estes objetos não correspondem a um cenário: ganham e perdem corpo, o que os descaracteriza como objetos cenográficos, ao contrário.

Tatiana Grinberg é carioca, artista, estudou na Goldsmiths College da University of London e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Frequentou cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na Escola do MAM e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Segundo a artista, a questão central de seus trabalhos está “*na relação entre corpos e espaço. (...) acontecem como fluxos, processos e experimentações. Constroem-se numa rede de contatos entre corpos, objetos e ambiente, através de situações de reconhecimento/estranhamento, (...) potencializações/anestésias do sensível, imbricações de tempos e multiplicações das tensões espacializantes, buscamos uma nova corporeidade. Interessam as interações, migrações, transformações ocorridas, as trocas, as marcas.*”

Do ponto de vista técnico, o espetáculo teve concepção e direção de Dani Lima, criação de Alex Cassal, Clarice Silva, Dani Lima, Edney D’ Conti,

Monica Burity, Rodrigo Maia, Vinicius Salles, Vivian Miller e André Masseno, objetos de Tatiana Grinberg, com trilha sonora original de Felipe Rocha e Lucas Marcier, direção musical: Felipe Rocha, figurinos de Valéria Martins, iluminação de Paulo César Medeiros, consultoria dramaturgica de Mônica Prinzac, fotos de Mauro Kury, vídeos de Gijs Andriessen e desenhos de Tatiana Grinberg.

A partir do trabalho da artista plástica, Dani Lima desenvolveu uma pesquisa coreográfica em cujo trabalho foram discutidas questões pertinentes aos objetivos artísticos e investigativos de ambas. Esse espetáculo foi apresentado no projeto *Exercícios da dança*, “cujo objetivo é promover o diálogo entre o tradicional e o contemporâneo através de espetáculos e workshops que focalizam, prioritariamente, a pesquisa e a inovação”, segundo afirmou Dani Lima.

Lima e Grinberg se encontraram algumas vezes desde 2001, para outras parcerias, num diálogo de aproximação entre o esculpir e o dançar. Dani Lima comenta que quando conheceu as atividades de Grinberg, achava que “falava ao corpo/do corpo de forma aberta, ambígua e caminhava no sentido destas mesmas inquietações.” Assim, para ela, o projeto desse espetáculo é “fruto de indagações sobre corpo e espaço como realidades que se constroem em relação.”

Em “*Falam as partes do todo?*”, os dançarinos e o público se encontraram entre as criações de Tatiana Grinberg e os movimentos coreografados por Dani Lima. O que podia ser observado do palco era apresentado por diferentes pontos de vista, e público e produção experimentavam performances, que mais se assemelhavam a exercícios de investigação, de pesquisa da escultura, do corpo e da dança.

O espetáculo de dança estava estruturado em torno dos objetos de Grinberg, que possibilitavam movimentos de entrada, quase permanência, saída, retorno, que construíam e desconstruíam o corpo, desfaziam-no como parte e como todo. Assim, a dança e a cenografia atendiam não somente ao movimento do corpo no espaço, mas levantavam de modo decisivo debates sobre espaço e corpo.

Uma das forças estéticas desse espetáculo reside no que não é possível ver. A desconstrução do corpo e a impossível reconstrução e

apresentação de um todo ou mesmo das partes, impulsiona o ato de ver. O espectador precisa ver, levanta-se, anda pelos espaços ao redor dos objetos e deseja ver. Aquilo que não se dá a ver compreenderá um dos impulsos do espetáculo, que acaba por se tornar uma busca por uma visualidade do que não se dá conta de ver. Os espelhos, ao contrário do que se poderia imaginar, provocavam ecos e rasgos de imagens, promovendo certa interseção, mas não exatamente reflexos, como se poderia supor. Entram em cena para fortalecer a decomposição do corpo. O intercâmbio das imagens potencializa os ecos, as distorções e as possibilidades de se pesquisar o corpo.

A poética dos movimentos do corpo em interação com os objetos de Grinberg propõe dobras dos corpos nos espaços, numa circularidade entre corpo e espaço que se interrelacionam mas que também podem chegar a se anular, porque apontar para uma anulação do corpo no espaço. Certamente, os objetos de Grinberg constituem, ao lado dos movimentos dos bailarinos, elementos que evidenciam a agenda do espetáculo: questionar não somente o que pode o corpo mas também o que pode a dança. Mais interessante ainda é notar que os objetos de Grinberg compõem o que tradicionalmente seria um cenário, já que costumam ocupar um lugar menos dinâmico, mais recuados na cena dramática, menos discursivos. Em “Falam as partes do todo?” o cenário surge como dispositivo do olhar, de um olhar violento, de um olhar uma cena violenta de esartejamento do corpo. Um olhar em que ao mesmo tempo predominam o desejo, o impulso pelo corpo, ou melhor, pelas imagens que são produzidas.

Visualidade do que não é da ordem do visível, mas da ordem do sensível: o que os objetos podem gerar vai dizer respeito às experiências com a arte, no cenário, na dança, na estética que prefigura ato de performance ou encenação por vezes. Essa visualidade vai conduzir um olhar de reflexão sobre as imagens enquanto artefactos culturais complexos produzidos no contexto da dança, inscritos em sistemas discursivos consagrados, intervindo nos mesmos de forma afirmativa ou subsersiva. A materialidade das imagens produzidas pela interseção dos bailarinos com os objetos encetam discussões sobre o que é mostrado, como é mostrado,

como fazem parte de certa experiência estética e ainda como poderiam ser lidas.

A partir desses processos de experimentação puderam ser libadas diferentes possibilidades tanto para o público quanto para os dançarinos. Na apresentação, foram bastante suavizadas as referências convencionais entre palco e plateia, por exemplo, além de quebras e alterações marcantes das convenções entre dançarino e dança, entre dança e música, dança e dramaturgia. O trabalho se constituiu decisivamente no *entre*, no *através*, na *passagem* e, fundamentalmente, na indagação, espaço no qual a arte contemporânea parece situar não apenas como espaço de pergunta, mas de reflexão e, principalmente, de proposição.

Este texto se ocupará de pensar apenas alguns aspectos dos *objetos* criados por Grinberg para o referido espetáculo, interessado em investigar o que podem ter engendrado para a noção de corpo e, conseqüentemente, para a experiência artística ali estabelecida. Por experiência, entende-se um acontecimento, um afeto, algo que afeta, no sentido de que

“(…) fazer uma experiência significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em fazer uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso.” (Heidegger *apud* Larrosa, 2002, p. 6-7)

Este ensaio parte da hipótese central de que à medida que as noções de identidade foram se transformando também a noção de corpo foi adquirindo novos escopos, principalmente no campo da arte. Onde e quando podia haver uma coincidência entre corpo e identidade, não mais.

Segundo Hall (2011), como parte de um processo de mudança mais amplo, as *identidades* do passado não se sustentam no mundo moderno e estão passando por processos de mudanças que são conseqüências do deslocamento de estruturas e processos centrais das sociedades modernas,

que, conseqüentemente, abalaram certos paradigmas que ancoravam os *indivíduos*¹ no mundo.

Após a segunda metade do século XX, “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas”, estaria ocorrendo então um “deslocamento ou descentração do sujeito”. Segundo o pesquisador, desde o Iluminismo, a concepção de sujeito estava baseada em uma concepção essencialmente “individualista”:

“indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contíguo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo.” (Hall, 2011: 11)

Diante da complexidade do mundo moderno, passou a figurar também uma noção de sujeito sociológico que Stuart Hall define como formado nas relações com as pessoas, que atuavam como mediadores entre o sujeito e os valores, os sentidos, os símbolos, a cultura: era uma concepção “interativa” da *identidade* e de um *eu*, baseada na interação entre o *eu* e a sociedade. Nessa concepção, permanecia preservado um “*eu* real”, mas formado e transformado *num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.*

O que se pode entender hoje é que não se trata mais de uma dialética, porque não se pretende uma solução: trata-se de coexistências, cooperações entre identidades, que são fluidas, provisórias e variáveis – o que nos leva de volta ao espaço da(s) pergunta(s). Segundo Hall (2011), o sujeito pós-moderno é confrontado por uma variedade de identidades possíveis e temporárias; é fruto também da multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural e

“assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando-nos em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (Hall, 2011)

¹ *individuum*: aquele que não pode se dividir.

Ou ainda, como propõe Ticio Escobar (2005), as identidades estão *em trânsito*, em *deslocamento*, são deslocantes, efeito de processo que se expressa nas várias mudanças em curso, na temporalidade acelerada, vertiginosa e na força das dinâmicas da atualidade. Aspectos que se destacam nesse trabalho de Grinberg. Para Escobar (2005), a complexidade do conceito contemporâneo de identidade segue, em certa medida, a ideia de que

“las identidades significam el (auto)reconocimiento que hace una persona o um grupo de su inscripción em um red imaginaria que lo sostiene (de su pertinência a um armazón de sentido). Pero las redes, los armazones, se levantan em diversos niveles: la región, la ciudad, el barrio, la región, la familia, el género, la sexualidade, lar raza, la ideología, etc. Por eso, las referencias a la práctica individual o colectiva, los lugares de la memoria, se sitúan em dimensiones que no pueden ser clausuradas em torno a uma sola cuestión (...)” (ESCOBAR, 2005)

Tício Escobar (2005) parte do conceito de *transculturação* para inferir que, na América Latina, ainda que existam ações de aculturação, a *identidade* é produto de construções alternativas ou mesmo meta de projetos diferentes. Na América Latina, trata-se a *identidade* como se fosse possível afirmar uma expressão de unicidade, como uma expressão de uma *identidade latino-americana*, mas isso não é possível.

Interessante notar nas novas concepções de sujeito que não há uma dimensão que prevaleça como determinante, ao contrário, há concepções simultâneas, variadas, em jogo, que podem se espelhar ou ainda se retroalimentar. Nos trabalhos contemporâneos de arte, assim como nesse explorado neste artigo, não há elementos que demonstrem qualquer convergência para unicidade.



(Imagem 1-l)

Neste ponto do espetáculo, destaca-se outro procedimento de Grinberg, na utilização de superfícies reflexivas que entram em jogo tanto quanto o público quanto com o dançarino que a utiliza ou é utilizado por ela, mesmo no escuro onde a reflexividade é mais baixa, a escuridão que impregna o palco ornamenta a indagação do corpo. Esse procedimento se engaja nessas novas concepções de sujeito, se filia às ideias de simultaneidades e espelhamentos. Didi-Huberman (2006), sobre a dança flamenca, vai afirmar que “le corps garde as réserve jusqu’au point où explose da démesure – moment d’éblouissement rythmique –, mais la démesure ele-même ne se forme, ne se développe, ne se chantourne sur ele-même, comme un ornement architectural, que pour, subitement, laisser être l’arrière-fond, l’espace, l’absence, le silence, le retrait du danseur dans l’obscurité.” (2006:19)

Parece bastante plausível então considerar que, ao abordar as *identidades* na contemporaneidade, pode-se tratar de um jogo de refrações. De Feuerbach, com um *eu* e um *você*, passando por Freud, com Scheler e Husserl na *intersubjetividade*, G. Herbert Mead, pensando o conceito de *mim mesmo* mediado pelo *outro generalizado*, por Parsons, com a teoria social do *ego* e do *alter*, por Heider, com uma psicologia interpessoal, chega-se a Laing discutindo a ação de um certo jogo de refrações do *self*: “Cada si mesmo (“self”) refrata as refrações das refrações dos outros das refrações de si mesmo das refrações dos outros...” (LAING, 1972) Pode ser interessante destacar aqui que, no campo da física, de modo bastante geral, refratar pode significar “causar refração da direção de propagação de uma onda que incide sobre uma interface entre dois meios e prossegue através de um segundo meio.”

Segundo Laing (1972), na observância de que *os outros* têm decisivo efeito reacional sobre *mim*, destaca que os campos da Filosofia, da Psicologia e da Sociologia “reconheceram a importância do fato de que a vida social não é apenas constituída por uma multiplicidade de egos ou mim, senão também de você, ele, ela, nós e eles, e constataram que a experiência do você, dele ou deles ou a do nós, certamente pode ser tão primordial e decisiva como a experiência do “eu”, senão mais.”

As afirmações de Laing (1972), Escobar (2005) e Hall (2011) se relacionam diretamente com a produção artística aqui em análise, visto que a artista parece ter estabelecido em seus *textos visuais* não só aparatos de refração, que geram propagações, sem que se possa afirmar a existência de um “eu”, de um “indivíduo”: Grinberg não só o divide, como também o multiplica, é a propagação do corpo como potência e ainda o questionamento de sua própria existência.

Neste sentido, a proposta de Tatiana Grinberg parece se traduzir em uma forma de arte não como um encontro de ordem física, mas que a questiona, se indaga do corpo, do objeto-sujeito-objeto?, cujos elementos, alguns opacos, outros reflexivos podem constituir uma indagação das identidades em debate, do corpo, do próprio público, da dança e mesmo do espetáculo. O que reflete é refletido e ainda pode refletir outras formas, as do entorno do objeto, qualquer instância com alguma forma de contato.

De um modo bastante geral, muitos artistas contemporâneos mantêm uma forte herança com Lygia Clark e Hélio Oiticica, não só pelo debate do corpo no campo da arte, mas principalmente devido ao modo como pensam processos, procedimentos; com uma arte que propõe: vivência-arte. Há trabalhos que mantêm filiação às ideias de modo bastante claro, como certos trabalhos de Laura Lima, por exemplo, que podem estar diretamente ligados à filiação de Clark, como se pode observar em “Túnel” (1973), “O Eu e o tu” (1967) e “Doped woman” e “Marra”. Neste sentido da vivência, da experimentação, da performance que deflagra noções, também este trabalho de Grinberg parece se aproximar desses artistas.

Em cada elemento criado por Grinberg, o dançarino se coloca lentamente através do objeto, penetrando-o e sendo ao mesmo tempo por ele penetrado; e após essa *fusão*, bastante suave, parece haver um cruzamento de formas, superfícies; deformando-se, fragmentando-se, desmaterializando-se: o dançarino parece perder sua composição visceral, permanecendo não intelectual igualmente, numa transformação propagada no meio artístico para a implicação de uma corporeidade. “*Mais qui ne voit que le desastre s’en agrave: le corps est toujours plus tombé*”, afirma Nancy (2000, p.10).

Neste sentido, o trabalho de Grinberg não criou o corpo, não criou espaços, criou vazios; gravitando entre o tocável e o tocante, em busca de

corpos (im)possíveis. As estruturas de Grinberg remetem ainda ao que afirma Nancy (2000): *“Mais il ne s’agit pas du tout de trafiquer vec les limites, et d’évoquer on ne sait quels tracés qui viendraient s’inscrire sur les corps, ou quels improbables corps qui viendraient se tresser aux lettres.”* (2000:13) Mas como tornar o incorpóreo tocável? Todo trabalho de escrita é ação nas extremidades, o que também configura nos objetos de Grinberg uma íntima relação com a escrita, *a priori*, uma busca de escrita do corpo.

Há de fato a convocação de um corpo como presença pela ausência, ao menos pela fragmentação, por seu desfazimento, mas corpos que podem lidar com o mundo, visto que se inscrevem nesse exercício de experimentação; corpos do *fora*; corpos em potência de corpo, devires.

Jean-Luc Nancy (2000) tenta formular o corpo de uma forma não hegemônica. Aglomerados de corpos escondidos e com espaços ao redor do corpo, que são espaços que criam um lugar de existência do corpo, que criam o corpo em diálogo com todos os corpos: espaçoso, que cria um corpo para fora e que abre. Para Nancy, os corpos *“ne sont pas du “plein”, de l’espace rempli (l’espace est partout rempli):ils sont l’espace ouvert, c’est à-dire em um sens l’espace proprement spacieux plutôt que spatial, ou ce qu’on peut encore nommer le lieu.”* (2000:16) Não se sabe se Grinberg consegue obter esse *“espaço espaçoso”*, mas esta parece corresponder a uma de suas buscas com o trabalho em análise.

Talvez seja um pulsar de potência de corpo. O conceito de carnação (Nancy, 2000:19-20) procura pensar possibilidades de delimitar lugares de existência do corpo; dar pele sensível ao corpo que não é corpo, que é (im)possível, ou ainda um não-corpo, mas que vive, sobrevive, resta, para tentar discutir o que impede o corpo de ser corpo nesses elementos de Grinberg.

Por que entender o corpo como forma, carne, sangue? A carne nos une ao animal: nesse sentido, estamos mais ou menos monstruosos, mais ou menos humanos. Apesar de não haver de modo geral a proposição do animal, talvez subsista na perda da verticalidade, do ereto e se ligue ao animal pelo viés da potência de vida, por certa visceralidade.

O trabalho de Grinberg propõe várias questões complexas, dentre as quais, a cisão como procedimento: aquilo que dá forma fragiliza a forma;

fragilidade da forma corpo, vulnerabilidade do corpo; porque ao menos constitui a negação de determinado *status quo* do corpo, belo, lindo, inteiro, centrado, coincidente com um eu.

O corpo pode ser analisado nessas leituras marcadas: antropológica, estética, histórico-política, mas pode ser visto de modo mais conceitual também. Grinberg parece perseguir um meio de investigação mais conceitual e estético, mas que precisa lidar com uma cisão ainda mais difícil de romper na experimentação: habitar o corpo, viver, experimentar e observar o corpo, analisá-lo. É bastante complexo investigar como se pode lidar com essa cisão.

A entrada do corpo na arte pode desconstruir a questão objeto? Grinberg aponta para a efemeridade do corpo. Existe uma forte inclinação espacial, mas também uma dimensão temporal que sinaliza para o processo de desfazimento, esvaziamento, apagamento. A arte contemporânea não consegue se fixar mais e apenas, como antes, em seus objetos artísticos: a dança parou de dançar, a fotografia se desobjectivou, a mão parou de pintar. A arte contemporânea parece procurar se liberar da mão como desejou Duchamp.

À que assistimos? À diluição da arte, das identidades, do corpo. Ao longo do século XX, esse parece ter sido um movimento que se radicalizou: tudo ruindo, em desfazimento – vida, sujeito, identidades, corpo. As identidades se tornaram fluidas e a subjetividade pode ser uma mera produção, apenas deslocamento da noção de sujeito. Como lidar com o corpo dissociado do sujeito na tarefa da arte de investigar corpo como corpo e como carne, como vestígio ou como potência.

A fragmentação pode ter sido o procedimento predominante, mas sem partes que coincidam com todo; considerando-se na nova ontologia do corpo, que não se coincide com uma totalidade. Adotando postura polimorfa, gera-se a retirada do corpo de sua natureza e surge a monstruosidade, corpo despedaçado, devorado mesmo, deslocado por entre lugares: suspensão do corpo e mais sua horizontalidade que verticalidade.

De todo modo, vale destacar que aliada aos procedimentos comuns da arte contemporânea, Grinberg também se afasta de qualquer assinatura teológica e está mais próxima das dobras do corpo, não um corpo máquina,

não um corpo forma, mas um corpo potência, como propôs Lygia Clark; potência impessoal, e que por isso mesmo, porque parte de assubjetividades, pode ser capaz de produzir subjetividades. É mais a função que o objeto. Embora se perceba no fim do espetáculo mais ação que potência, é justamente o oposto que predomina.



(Imagem 1-H)

Nesse trabalho de Grinberg, pode-se apontar ainda para uma nudez insinuada, que não predomina, mas em que se procura tocar: não é um estado, ou uma prerrogativa do trabalho, mas sim um acontecimento descontínuo. De fato, a experiência da nudez não é acessível; já que é impossível reter a nudez; que é falha e não satisfaz o olhar simplesmente. A arte contemporânea parece querer propor esse elemento crítico como tentativa de um desnudar.

Em “*Falam as partes do todo?*”, parece que o principal elemento crítico utilizado é a passagem, a abertura, o através, que não se encerra em si mesmo, que se abre como um acontecimento, como uma experiência da ordem do desnudar. A busca de um corpo ou de uma corporeidade nua, como propõe Agamben.

Invariavelmente, sua proposta também nos remete ao antropófago, que, depois da morte de Deus, busca outra forma de nudez, não aquela produzida pelo pecado, pela graça, mas essa corporeidade nua, sem o espírito: “*O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.*” (Oswald de Andrade, 1928)

Grinberg apresenta *o fora* sob múltiplas perspectivas, mas este texto ensaia pensar duas: *o fora* na relação entre exterioridade e visualidade e *o fora* como opção entre limites, que tenta promover rasgos, vazios. Talvez a trabalho de Grinberg pudesse aí fazer dançar o corpo, vibrá-lo, cria-lo na pergunta incisiva: o que pode ser o corpo? O corpo não é mais formal, espacial, temporal; pode ser vários ou nenhum, já que aí se inscreve como tentativa de corpo. Seu trabalho parece pensar a ideia de multiplicidade deslocando indivíduos, subtraindo a unidade, para que se crie a multiplicidade. Há obviamente limitações de procedimentos e de experimentação, a despeito de toda suavização convencional do espetáculo, mas há decisiva multiplicidade, descentração, multiplicidades a-individuais, que podem se relacionar ao rizoma deleuzeano.

O trabalho parece sugerir um método de experimentação, que pode ser percebido no deslocamento dos dançarinos sobre e com as obras: algo que se suspende entre a expressão e a interação em espécies de intervalos que interessam às experiências dos artistas e dos espectadores, porque contribuem para sugerir a indefinição do corpo, sua desorganização, já que as estruturas causam impedimentos, desfazem o ereto, a verticalidade e, nessa plástica, ruína, amorfa, crua, dançarino e superfícies estão em busca de corpo. São imagens vivas tentando engendrar vida, corporeidade, no impedimento de serem corpos, movimento, de serem ação, de serem objetos, talvez apenas breves gestos de indagação. O corpo não se mostra, mas de repente pode irromper como acontecimento.



(Imagem 1-F)

A arte contemporânea se inscreve no efêmero, naquilo que passa e é difícil de apreender. A arte quer aquilo que passa? De fato, o que é possível perceber é que o corpo na arte contemporânea anuncia que jamais que se tornará sublime: é um *isso* que olha e que se tenta olhar – um *isso* nas extremidades, nas superfícies; monstruoso, informe; entre presença e ausência, nos limites, nas fronteiras, na passagem, no através; no jogo que convoca restos, pedaços, fragmentos, que não buscam unidade: “*une mise à mort d’un objet sous le charme duquel le moi s’est trouvé placé et dont il ne peret se résoudre à se séparer, aini qu’em témoigne l’angoisse de le tenir présent de son absence.*” (Fédida, 1972 *apud* Grossman, 2008).

Esse trabalho se interessa pelo corpo como ponto de convergência entre arte e vida. Grinberg apresenta, assim, suas constelações de formas frágeis; corpos em tensão, hipertensão, em (ex-)tensão, (ex-)posição de uma presença que não termina, e , portanto, de difícil apreensão, mas que cisma em existir, e, como afirma Deleuze, é: “*Présence interminable. Insintance du sourire au-delá du visage et sous le visage. Insistance d’un cri qui subsiste à la bouche, insistance d’un corps qui subsistente aux organes qualifiés.*” (Deleuze, 1981 *apud* Grossman, 2008).

O corpo não pulsa mais em torno de conhecidos papéis. O passo não dança, o rosto não encena, a mão está mais liberada, rasurada, a performance pode aprisionar, fixada no tempo e no espaço, a escultura está desestruturada, assim a arte contemporânea não articula um *fora* de si mesma, ela é *o fora*. Talvez possa residir aí uma noção crítica da arte contemporânea: não consegue falar de si mesma, porque é a arte que não coincide consigo mesma.

A letra também está em expansão para fora de si mesma, porque não consegue se reconhecer mais tão somente enquanto letra em um tempo e um espaço, não coincide consigo mesma e se inscreve em diferentes cenários, apagando as marcas conhecidas e trazendo outras, formando novas insinuantes, indeterminadas, mas possíveis cartografias para o corpo, que também não coincide consigo mesmo, mas, em sua imprecisão, expande-se. São imagens que desdobram-se.

Talvez não seja pela escolha de temas e motivos, mas pela indefinição de recursos, pela solidão dos elementos, dos dançarinos, pelo ato de criação

que não precisa mais coincidir mais com instâncias como autor, obra, escultura, música, coreografia, dramaturgia.

Com Grinberg, o corpo é articulado como noção que também investiga, com vestígios do mundo contemporâneo, que identifica arte como território dessas imagens, com motivações e expressões, com criação de estratégias, que podem ser performances ou eventos e que acabam se tornando estratégia para pensar o corpo, mas que também podem levá-lo a dimensões extraordinárias. Nesse trabalho, a noção de corpo foi destilada, mas para render imagens múltiplas, plurais, ou aquelas em que a multiplicidade pode ser o que organiza o exercício de investigação dos artistas.

O espetáculo estabeleceu atitudes que sugerem ausência de dramaticidade, entretanto, pôde ao mesmo tempo propor hipérboles visuais, que marcaram uma objetividade que não prevaleceu no objeto, mas na perspectiva que dele se tem, no evento, no acontecimento. Há uma teatralidade da ação humana e uma luz dramática que enuncia um imperativo visual que advém de sua natureza expansiva, plural e mesmo da escala da apresentação.

Interessante que a abordagem do trabalho de Grinberg indicia a qualidade material do que narra, a natureza do meio que fez parte da narrativa de cada objeto do espetáculo. A natureza orgânica de sua arte contrariamente pode levar o espectador a não testemunhar diretamente o ato físico, mas a poder ir além. As imagens produzidas no momento da performance reconheciam também o espaço para a espontaneidade que se poderia adotar, porque não prescindia da ação exterior, do público, por exemplo.

É possível afirmar que a (inter-)ação com os *objetos* criados por Grinberg subverteu padrões do que pode ser considerado um ato artístico, também procurando demonstrar um modo mais banal de fazer arte, tanto na atuação dos dançarinos quanto na possibilidade de ação do público. De todo modo, a sua natureza orgânica desafiava intrinsecamente o corpo, numa dramatização crítica clara, em que se misturavam tempos de silêncio, sem música ou fala, com movimentos lentos, com penetração bastante lenta nos objetos criados por Grinberg.

O diagrama visual podia não estar somente criando um jogo, mas evidenciando, na tensão dos movimentos dos dançarinos, o debate da noção *corpo*. Essa interação envolvendo dois registros em extensão, visualidade e movimento, relaciona-se com o status indefinido da performance, da própria noção de corpo, da dança e fundamenta os objetos como estratégias para o processo artístico articulado na *experiência* estética. As imagens sugerem aparência de incongruência de alguns atos físicos na manifestação do dançarino com as estruturas que ora dançam, ora devoram, ou ainda quando se desalojam as superfícies nos atos simples de sua remoção.

Grinberg propôs intervenções e estratégias artísticas para captura das experiências de vida, numa cumplicidade entre dança, corpo, performance, música, escultura, dramaturgia, em intenso diálogo entre os campos. Interessante a capacidade das superfícies em atuarem numa plasticidade tão sólida, tão rígida, eventos ou combinações que poderiam ser tão fugazes.

Refletir sobre o que pode o corpo é também repensar a arte que é afetada por ele e, ao mesmo tempo, inscrita nele. A insistência nas repetições de certos gestos puderam transformar especulação em proposta, em encorajamento de mesclar topografias que poderiam não coincidir no palco com dança, com sujeito, com identidades, mas que surpreenderam, ao coincidirem com experiência estética, possivelmente numa tentativa de reterritorializar o corpo como lugar de existência.

SOBRE A AUTORA

Formada em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutoranda em Letras no Programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua há quase 20 anos em diversas áreas ligadas à Educação: Supervisão Educacional, Tecnologia aplicada à Educação, Gestão Educacional, Formação de professores e Ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Produção de texto. Cursou Programas Especiais de Imagem Gráfica na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e desenvolve projetos em meios múltiplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. Nudités. Bibliothèque Rivages.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. 1928.
- DELEUZE, Gilles. Mil platôs. vol.1. São Paulo, Ed. 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. Le danseur des solitudes. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.
- GROSSMAN, Evelyne. Louise Bourgeois ou comment en découdre In: DANESI, F., GROSSMAN, E. e VENGEON, F. *Louise Bourgeois: three horizontals*. Collection Voir-faire-lire. Institut national d'histoire de l'art. Collège international de philosophie. Éditions Ophrys, 2008.
- LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, 2002, p. 6-7.
- MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível: a decomposição da figura humana, de Lautéamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. Corpus. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- O'REILLY, Sally. Le corps dans l'art contemporain. Thames & Hudson l'univers de l'art.
- SANTOS, Roberto Correia dos. No contemporâneo: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito:FAPERJ: 2011.
- SCOVINO, Felipe (org.). Arquivo contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- COTTON, Charlotte. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- SCHØLLHAMMER. A sobrevivência de Warburg. *Caderno Prosa e Verso*. O Globo. 08/09/12.
- <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espeticulos/2003-falam-as-partes-do-todo/>
- <http://tatianagrinberg.blogspot.com.br/>
- <http://www.zhanghuan.com/>
- http://museum.icp.org/museum/exhibitions/larry_clark/tulsa.html
- www.lygiaclark.org.br/
- www.inhotim.org.br/
- <http://www.nextleveluk.com/Default.aspx>
- www.revistaserrote.com.br (n.12-2012)