



## Liliane Benetti

### Exercícios de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett

Exercises of restraint, saturation, and suppression:  
some approximations between Bruce Nauman and Samuel Beckett

palavras-chave:  
Bruce Nauman;  
Samuel Beckett; arte  
moderna e contem-  
porânea; vídeo e per-  
formance; repetição;  
saturação

Partindo de *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* [Caminhada angular lenta (Caminhada Beckett)], de 1968, um dos primeiros vídeos filmados por Bruce Nauman em seu ateliê, este ensaio busca examinar possíveis convergências formais e temáticas entre alguns de seus trabalhos e a obra de Samuel Beckett, especialmente o emprego da repetição, da redução e da contenção como procedimentos fundamentais para se atingir uma espécie de saturação da experiência que conduz ao esgotamento por meio da recombinação exaustiva de poucos elementos.

keywords:  
Bruce Nauman;  
Samuel Beckett; mo-  
dern and contemporary  
art; video and perfor-  
mance; repetition;  
saturation

Departing from some aspects suggested by *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968, one of Bruce Nauman's first videos shot in his atelier, this essay aims at examining some formal and thematic convergences between Nauman's procedures in a motley universe of works and in Samuel Beckett's pieces, particularly the use of repetition, suppression and restraint as fundamental mechanisms to promote some sort of saturation of experience, leading to depletion, by means of an exhaustive recombination of a few elements.

“Minha obra é uma questão de sons fundamentais (...) tornados tão plenos quanto possível, e não aceito a responsabilidade por mais nada. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos, que tenham. E providenciem sua própria aspirina”.

[Samuel Beckett em carta a Alan Schneider, em 1957]

“Como ser golpeado na face com um taco de beisebol. Ou melhor, como ser golpeado na nuca. Quando você menos espera, ele nocauteia você”.

[Bruce Nauman em entrevista a Joan Simon, em 1987]

### Caminhada Beckett

No fim da década de 1960, Bruce Nauman filmou-se no ateliê cumprindo à exaustão séries preordenadas de movimentos com nenhuma outra finalidade aparente que não a de testar as possíveis variações assumidas por seu corpo naquele espaço delimitado, como se estivesse a inventariar posturas estáticas e modos de se mover: atividades tão banais como andar, bater os pés no chão ou arremessar bolas contra as paredes. Nessa safra bastante conhecida de vídeos e filmes 16mm, há um único que traz em seu título, diferentemente dos demais, não a descrição objetiva da ação praticada pelo artista, mas uma espécie de pista qualificada para a sua própria decifração: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* [*Caminhada angular lenta (Caminhada Beckett)*], 1968, 60 min.]. Trata-se de um trabalho em que Nauman dispôs a câmera de vídeo de tal modo que na cena registrada o protagonista, o próprio artista norte-americano, parece caminhar não sobre o piso, mas pela parede. Desempenhando um esforço descomunal, ele “anda” vagarosamente por essa parede de maneira bizarra, examinando as minúcias daquela superfície enquanto tenta, a muito custo, manter o equilíbrio numa sequência de passos complicados tanto na execução física quanto nos cálculos mentais que os definem e sustentam (fig. 1).

Fig. 1. Slow Angle Walk (Beckett Walk), 1968, 60 min.



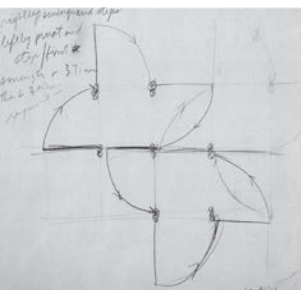
Fig. 1

Primeiro, lança uma das pernas esticada e a paralisa no ar, torce seu tronco em uma meia-volta antes de calçar no chão o pé que acabara de erguer; inicia então o próximo passo lançando a outra perna esticada para paralisá-la no ar, torcendo depois o tronco antes de cravá-la e recomençar a rotina, mantida por intermináveis sessenta minutos. Sem dúvida, um exercício intrincado que requer perícia e concentração, pois ao mesmo tempo em que alarga a trajetória expandido-a para as bordas, Nauman aplica uma tensão extrema às passadas para se conservar no eixo, exigindo que todo o corpo reverbere a pressão dos pés contra o solo. A duras penas, o padrão autoimposto de gestos conquista uma certa plasticidade pela resiliência da disciplina corporal que exige que os músculos se tonifiquem e se estirem na propulsão incessante de um mesmo movimento, e também pela resiliência da energia psíquica que se adivinha necessária para alimentar a cadência extenuante. Nauman avança em ritmo refreado, sem culminação ou desfecho.

Nessa toada, um contrassenso: o caminhante se movimenta muito para efetivamente deslocar-se pouco. Tal disparate confirma-se nos traçados de *Beckett Walk Diagram II* [*Diagrama Caminhada Beckett II* (1968-1969)], um estudo preparatório para a obra, que detalha graficamente as passadas normatizando uma sucessão de segmentos a serem percorridos e a maneira exata de fazê-lo. Observa-se no esboço que as convenções espaciais são revolvidas para que o menor esforço da linearidade seja abolido. De um ponto ao outro não se segue uma reta, ao revés, percorre-se o espaço em angulações sucessivas que terminam por formalizar um complicado circuito em lugar de uma simples linha (fig. 2).

O título anuncia tratar-se, afinal, de uma “caminhada Beckett”. Numa entrevista concedida em 1972, Nauman declarou que, embora seu interesse principal fosse o de realizar vídeos sem início ou fim demarcados, aquele trabalho fazia alusão à obra de Samuel Beckett (1906-1989), romancista e dramaturgo irlandês de quem é leitor desde 1966<sup>1</sup>. Na mesma conversa, referiu-se ainda à pertinácia com que Molloy, personagem do livro homônimo de Beckett publicado em 1951, transfere meticulosamente pelos bolsos de seu casaco suas dezesseis pedrinhas de chupar, num ritual detalhado no correr de algumas páginas, das quais vale destacar um excerto:

[...] Pego uma pedra do bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do meu casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda pedra do bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante, até que o bolso direito do casaco esteja vazio e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra, estejam todas no bolso esquerdo do casaco. Parando então, e me concentrando,



1.Cf. SCHAFFNER, Ingrid. Bruce Nauman through Samuel Beckett. In: MORGAN, Robert C. (ed.). **Bruce Nauman**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 167.

Fig. 2. Beckett walk diagram II, 1968-1969.

2. Cf. BECKETT, Samuel. **Molloy**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, p. 101- 108. Neste ensaio, privilegiou-se a citação de trechos de livros de Beckett recolhidos das traduções disponíveis em português.

3. Cf. BECKETT, Samuel. Loc. cit.

4. Cf. BECKETT, Samuel. **Watt**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 34.

5. Gilles Deleuze observa sobre o andar de Watt: "Trata-se de cobrir todas as direções possíveis, indo, entretanto, em linha reta. Igualdade entre a reta e o plano, entre o plano e o volume. Essa consideração do espaço dá um novo sentido e um novo objeto ao esgotamento: esgotar todas as potencialidades de um espaço qualquer". Cf. DELEUZE, Gilles. **O esgotado**. In: **Sobre o teatro. Um manifesto de menos. O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010, p. 84.

pois trata-se de não fazer nenhuma besteira, transfiro para o bolso direito do casaco, onde não há mais pedras, as cinco pedras do bolso direito das calças, que substituo pelas cinco pedras do bolso esquerdo das calças, que substituo pelas seis pedras do bolsos esquerdo do casaco. Eis então que não há de novo mais pedras no bolso esquerdo do meu casaco, enquanto o bolso direito do meu casaco está de novo guarnecido, e da maneira certa, quer dizer, com pedras diferentes daquelas que acabo de chupar e que me ponho a chupar outra vez, uma após a outra, e a transferir gradativamente para o bolso esquerdo do meu casaco, tendo a certeza, tanto quanto se pode ter certeza com essa ordem de ideias, de que não chupo as mesmas pedras que ainda há pouco, mas outras [...]².

E quando o complicado sistema de mover pedrinhas chupadas de bolso em bolso atinge o fim do ciclo, Molloy conclui que está pronto para recomeçar. Como resultado da escrupulosa operação combinatória, as dezesseis pedras terão sido chupadas uma vez na sucessão impecável, nenhuma chupada por duas vezes, nenhuma deixada sem chupar³. Um programa rigorosamente pautado por um método sem qualquer finalidade que não a do cumprimento do imperativo de prosseguir-lo na ordem exata determinada pelo personagem.

Assistindo à caminhada de Nauman um leitor de Beckett poderia se lembrar do andar obstinado e extravagante de Watt, personagem do romance homônimo publicado em 1953, considerado, no rol das narrativas circulares do escritor, a obra máxima das seriações e combinatórias. Presa de seus hábitos, Watt converte uma ação simples num colossal mecanismo de drenagem de tempo:

[...] a forma como Watt andava quando se dirigia para leste, por exemplo, consistia em virar o busto o máximo possível para norte, lançando simultaneamente a perna direita o máximo possível para sul e, depois, virar o busto o máximo possível para sul, lançando simultaneamente a perna esquerda o máximo possível para norte, e, depois, de novo, virar o busto o máximo possível para norte, lançando a perna direita o máximo possível para sul e, depois, virar o busto o máximo possível para sul. Lançando a perna esquerda o máximo possível para norte, e por aí fora, sucessivamente, repetidamente, até chegar ao destino e poder sentar-se. Assim, apoiando-se primeiro numa perna, e, depois, na outra, seguia em frente, impetuoso tardígrado, em linha reta. Nessas ocasiões, os joelhos não se dobravam. Podiam dobrar, mas não dobravam. Não havia joelhos que dobrassem melhor do que os de Watt quando lhes dava para aí, os joelhos dele não tinham qualquer defeito, contra o que parecia. Mas, ao andar na rua, por motivo obscuro, não dobravam⁴.

Em um pequeno ensaio consagrado a Beckett, *O esgotado*, Gilles Deleuze comenta que o caminhar de Watt recobre todos os pontos cardeais, todas as direções possíveis, sendo, portanto, não apenas

6. Um esforço considerável de aproximação entre essas obras foi empreendido numa exposição ocorrida em 2000, em Viena, chamada “Samuel Beckett, Bruce Nauman”, com curadoria de Christine Hoffmann e Michael Gleismeier, organizadores do catálogo homônimo [Cf. GLASMEIER, Michael & HOFFMANN, Christine (orgs.). **Samuel Beckett, Bruce Nauman**. Viena: Kunsthalte, 2000]. Outro indício da pertinência do cotejamento aqui proposto encontra-se no catálogo referente à mostra especial dedicada a Beckett em comemoração dos trinta anos do Centre Pompidou, em Paris [Cf. ALPHANT, Marianne & LÉGER, Nathalie (orgs.). **Object Beckett**. Paris: Centre Pompidou/Imec Éditeur, 2007].

7. Trata-se de um livro que aproxima a obra de Beckett, especialmente a fase tardia, com os experimentos dos chamados “novos meios”, como a videoarte e a videoperformance. Cf. LEMKE, Inga. *Fernsehtheater: Videoperformance. Samuel Beckett und die Videokunst*. In: Peter Seibert (Ed). **Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20 Jahrhunderts**. Bielefeld: Transkript, 2008.

exaustivo mas esgotante, no sentido de que se dedica a “esgotar todas as potencialidades de um espaço qualquer”<sup>5</sup>.

Ao nomear seu vídeo, Nauman não apenas demonstrou uma admirável percepção da lógica coreográfica de organização do movimento e do transcurso do tempo na obra de Beckett, como lançou pistas a partir das quais podem-se divisar afinidades temáticas e formais entre a sua produção e a do escritor irlandês, a despeito da relativa especificidade dos domínios da literatura e das artes plásticas e da distância geracional entre eles. A comparação entre as duas poéticas não é, portanto, arbitrária tampouco inédita<sup>6</sup>. Explicitada precocemente, a referência, todavia, tem se mantido numa espreita silenciosa, apenas vindo à tona de quando em quando, ao longo dos anos.

Essa busca por pontos de articulação entre as duas produções deparou com dois desenhos diagramáticos na mesma página de uma publicação alemã<sup>7</sup>: o já mencionado *Beckett Walk Diagram II* (1968-1969) de Nauman e um pormenorizado estudo preparatório para *Quad I + II* (1981), peça televisiva de Beckett. Logo se percebe que, nos dois casos, trata-se de rubricas, de diretivas minuciosas para ações. Ações que implicam percorrer o espaço, esquadrihá-lo conforme normas estritas: uma alternância de movimentos centrípetos e centrífugos no desenho de Nauman, e movimentos mais periféricos no de Beckett, ambos propondo trajetos em ziguezague em vez de lineares. Os cálculos e as combinatórias são tão precisos como os de uma partitura e os traçados apurados chegam a sugerir uma métrica, um controle extremado que pretende antecipar e neutralizar imprevistos. Conforme se supõe pelos procedimentos em jogo, operações lógicas, estruturas matemáticas e exatidão musical interessam a ambos. Mas, enquanto Nauman parece aceitar, em momentos inevitáveis, que um acaso calculado ingresse nos trabalhos, Beckett tornou pública a sua obsessão pela reescrita dos textos e pelas rubricas acuradas, que destrincham não apenas o gestual do ator, a entonação da voz, as pausas, a movimentação no palco, mas também cada minúcia cenográfica (fig. 3).

Beckett concebeu *Quad*, também designada *Quadrat*, em 1981, para a veiculação na televisão<sup>8</sup>, uma peça julgada atípica mesmo quando comparada com outras obras incomuns do autor, que a considerava, aliás, uma “impossível aberração televisiva”<sup>9</sup>. Trata-se de uma espécie de mímica para quatro atores, quatro instrumentos de percussão, quatro caminhos para se cruzar diagonalmente um cenário quadrangular. Os atores são designados por números e estão cobertos por vestes coloridas que lhes vedam os corpos e as cabeças, impedindo, assim, quaisquer recursos de expressão facial ou gestual. O personagem 1 está vestido de branco; o 2, de amarelo; o 3, de azul; e o 4, de vermelho. Cada número caminha na batida de

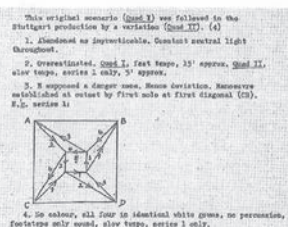


Fig. 3.

8. *Quad* foi filmada para a emissora de televisão alemã Sueddeutscher Rundfunk. Em 1997, a peça televisiva foi apresentada na "Documenta X", em Kasel, na Alemanha.
9. Para uma análise mais aprofundada de *Quad I+II* e de sua relação com os demais trabalhos da última fase da produção de Samuel Beckett, consultar além da obra citada de Gilles Deleuze, os seguintes estudos: HERREN, Graley. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. Nova Iorque: Palgrave Macmillian, 2007, p. 123-139; e TONNING, Erik. *Samuel Beckett's Abstract Drama: Works for Stage and Screen/ 1962-1985*. Berna: Peter Lang, 2007, p. 240- 243; 270-273.
10. Em sua leitura de *Quad*, Deleuze observa que o centro é a potencialidade máxima daquele quadrado, pois ali reside a única possibilidade de que algo se realize, ou seja, de que os corpos se encontrem no curso das séries; hipótese que ao ser vedada termina por despotencializar todo o espaço (Cf. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 89-90).
11. Cf. TONNING, Erik. Op. cit., p. 241.
12. BECKETT apud HERREN, Graley. Op. cit., p. 125.
13. HERREN, Graley. Op. cit., p. 125.
- um instrumento de percussão (tambor, gongo, triângulo e blocos sonoros, respectivamente), em ritmo acelerado, bissectando vigorosamente o quadrado, cuidando para evitar o centro, tido como a "zona de perigo" [*danger zone*], segundo nos informa o estudo preparado por Beckett.
- Quad* tem início com a movimentação dos personagens branco e amarelo no quadrado iluminado. De súbito, o amarelo sai para a área escura, enquanto o branco passa a realizar uma sequência preordenada de passos. Assim, cada cor entra em cena alternadamente por um dos cantos, vira à esquerda em cada canto subsequente, e cumpre o caminho prescrito sempre se esquivando da área central, até sair por uma das quinas e entrar na próxima, reiniciando a série. Verifica-se que cada série constrói progressivamente uma tensão cujo auge é pontuado pelas quatro percussões que acompanham os quatro personagens no palco, mas, ao mesmo tempo, o clímax é desmontado pelo prosseguimento da rotina. Passados cerca de quinze minutos, a imagem é abruptamente interrompida quando os quatro personagens estão na metade da quarta série, distanciando-se do centro (fig. 4).
- Tudo se passa sem palavras, sem conflitos e, surpreendentemente, sem colisões. Note-se que os personagens irrompem no espaço limitado com uma certa velocidade e em momentos distintos, o que não afasta a hipótese de colisão. Beckett, porém, calculou não apenas as permutações entre os caminhos corretos, mas também previu possíveis erros, escrupulosamente eliminados da caracterização final, rodada em 1981. De fato, a coreografia é tão precisa e os atores tão ágeis que se resguardam dos encontrões com tanta eficácia quanto se esquivam da área de risco, o centro do quadrado<sup>10</sup>. Cumprem, afinal, com meticulosidade as diretivas do esboço diagramático de Beckett. Os caminhantes são "parte de uma harmonia preestabelecida, perfeitamente coordenada mas sem interação real, num movimento perpétuo em torno de um centro indefinível"<sup>11</sup>.
- Voltado a um implacável processo de concentração e de redução que, em última instância, visava a uma unidade mínima inquebrantável, mas ainda assim com alguma capacidade de comunicar, Beckett aparou os excessos do desenho original, e decidiu por uma importante modificação: acrescentou uma segunda parte, pensada como se acontecesse "dez mil anos depois"<sup>12</sup>. Pois bem, após quinze minutos de cores e de movimentos vigorosos (*Quad I*), a tela enegrece para então retornar a rotina, agora esgarçada. Nessa continuação (*Quad II*), substituem-se as cores vibrantes das vestes por outras de um branco homogêneo. Os instrumentos se calam e o que se ouve são os sons das passadas arrastadas num ritmo moroso. Os caminhantes esmaecem os passos à medida de uma presumível exaustão, e cada número cumpre somente uma série, de modo que a duração é reduzida a cinco minutos, suficientemente demonstrativos, aliás, dos procedi-

14. Consultar a resenha de Paul Auster acerca do romance *Mercier et Camier*, de Beckett (escrito em francês em 1946 e traduzido por Beckett para o inglês em 1974). Cf. AUSTER, Paul. De bolos a pedras. In: *A arte da fome*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 75-81.

15. A ideia de Auster é compreensível, ainda que o jogo de palavras funcione apenas no inglês: *time*, *timing* (Idem, *ibidem*, p. 78).

16. Conforme Deleuze, "o cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível" Cf. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 67-68.

17. Cf. Idem, *ibidem*, p. 86-87.

mentos beckettianos: "forja-se uma rotina, repete-se o padrão enfaticamente (pré-ação), decompõe-se e rearranja-se o esquema (re-ação), e o que fica faltando é uma ação propriamente considerada"<sup>13</sup> (fig. 5).

Em *Quad II*, Beckett entrega-se, portanto, a uma caminhada à la Beckett. Todavia, o caminhar lento em ângulo de Nauman é, em certo sentido, muito mais beckettiano do que os números ambulantes.

Nauman e Beckett recorrem continuamente às circularidades e aos refreamentos, tanto que as pausas não surtem o efeito de ruptura e de desfecho, mas de contraponto, de preenchimento desencadeante do ciclo subsequente<sup>14</sup>. Para ambos, o tempo (*time*) guarda estreita relação com a regulação do tempo (*timing*)<sup>15</sup>, e sua manipulação é uma das vias mais úteis para se alcançar o esgotamento. O esgotamento, conforme Deleuze argumenta, parece ser o fim último de Beckett. Esgotamento e não cansaço, enfatiza Deleuze, pois o esgotado é muito mais do que o cansado: "o cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar"<sup>16</sup>. De modo análogo é pertinente afirmar que há um sentido forte de esgotamento nos trabalhos de Nauman, não apenas uma extenuação física, mas sobretudo um esgotar que procede pela saturação causada pelas recombinações incessantes de poucos elementos. Esse procedimento se torna completamente evidente a partir das obras do final da década de 1980, sobretudo nas instalações que se utilizam de dispositivos sonoros, comentadas adiante. Estendendo as formulações de Deleuze a propósito da obra de Beckett para os trabalhos de Nauman, pode-se concordar que há procedimentos comuns de que ambos se servem para atingir o esgotamento: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, extenuar as possibilidades do espaço e dissipar a potência da imagem<sup>17</sup>.

### Dilatar o tempo e exaurir o espaço: exercícios de ateliê

Decerto que Watt, Molloy e os caminhantes de Beckett ampliam o entendimento dos trabalhos de Nauman, mas nem seria preciso sair em busca desses personagens para constatar a recorrência de certos procedimentos nos filmes captados no ateliê do artista, entre 1967 e 1969, todos mostrando a repetição de exercícios predeterminados, ora assemelhados a passos de dança ora a meras atividades do dia a dia. Depurando os movimentos em frações mínimas ou realçando gestos e poses particulares, Nauman consegue uma espécie de dilação do tempo despendido em cada tarefa, dessa maneira executada por ele com morosidade inabitual. A reiteração extenuante das mesmas ações não chega a conferir a elas um aspecto mecanizado; ao contrário, o esforço de um sujeito concernido física e psiquicamente no seu desempenho corporal

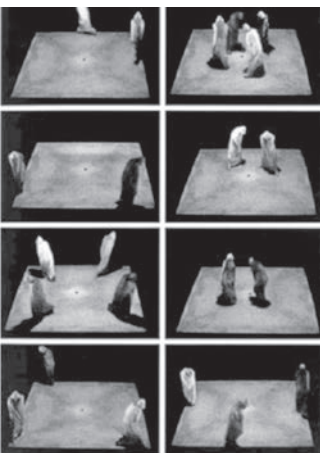


Fig. 4. Samuel Beckett. *Quad*, 1981.





Fig. 5. Samuel Beckett, Quad II.

Fig. 6. Dance or exercise on the perimeter of a square, 1967-1968, 10 min.

transparece e imprime às cenas algo de uma natureza expressiva peculiar, ainda que à revelia das intenções do artista. Por certo, a expressividade não é algo buscado nesses trabalhos mas surge a reboque, como uma intrusão que se dá às expensas de toda disciplina de contenção gestual, na experiência mesma de sua dificuldade.

A equivalência entre exercício e dança é posta à prova nos dez minutos do filme *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* [Dança ou exercício sobre o perímetro de um quadrado (1967-1968), 10 min.]. Uma câmera fixa à esquerda da cena mostra o artista de costas para o centro de um quadrado demarcado com fita adesiva branca no chão do ateliê, com os pontos médios de suas arestas assinalados. De um dos cantos, Nauman parte para a realização ininterrupta de um mesmo passo de dança ao longo de todo o perímetro do quadrado, regulando o ritmo de seu corpo pelas batidas de um metrônomo (fig. 6).

Já em *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* [Caminhando de maneira exagerada pelo perímetro de um quadrado (1967-1968), 10 min.], a cadência rigorosa da caminhada de Nauman é forjada em silêncio absoluto, no posicionamento de um pé à frente do outro e na transferência do peso do corpo de uma perna a outra, num movimento que exagera propositalmente as torções do quadril e o balançar correspondente dos ombros (movimento retomado no vídeo *Walk With Contrapposto* [Caminhada com contraposto (1969)], comentado a seguir).

Obedecendo rigorosamente o modelo descrito, Nauman caminha em vaivém ao longo do perímetro de um quadrado maior delimitado com fita, concêntrico àquele quadrado da dança. Ao fundo, há ainda um terceiro quadrado marcado com um espelho recostado em um dos lados, junto à parede, no qual aparece um trecho de imagem rebatida toda vez que Nauman passa ali em frente. A presença do espelho parece reafirma o partido de que o “corpo” não é algo dado nesses trabalhos, mas repetidamente buscado, constituído a cada vez. Além disso, a câmera disposta no canto inferior esquerdo não abarca as dimensões totais do quadrado maior e, sendo assim, o corpo sai parcial ou completamente do enquadramento, para reaparecer em seguida, caminhando sem perder o compasso.

Convém notar que esses traçados no chão do ateliê servem menos para direcionar e formalizar os exercícios do que para reiterar um certo caráter calculado que a repetição exaustiva do movimento parece conferir aos gestos, quase na tentativa de esvaziar suas potencialidades expressivas por meio de um rigor que conduz à desnaturação. De todo modo, a demarcação de limites acentua o estranhamento provocado pela ausência do artista em certos quadros, momentos em que a câmera, em virtude de sua posição fixa, deixa de captá-lo. Tem-se assim sensação de que o próprio ar-

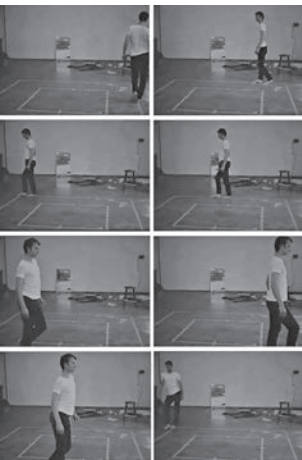


Fig. 7. Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square, 1967-68, 10 min.

tista arma rotas de fuga para os sucessivos confinamentos impostos ao seu corpo: o espaço do ateliê, as fronteiras dos quadrados delimitados no chão e os limites do enquadramento da própria câmera (fig. 7).

Já em dois outros vídeos, a perscrutação do espaço é concomitante à tentativa de fazer soar um violino, tão rapidamente quanto possível. Uma atividade aparentemente simples, mas que para os inexperientes no instrumento, como Nauman à época, converte-se num exercício físico tortuoso. Ao fim, o barulho inicial encontra na repetição persistente uma estrutura rítmica capaz de converter os sons desagradáveis numa espécie peculiar de peça musical, tanto em *Playing a Note on the Violin while I Walk around the Studio* [*Tocando uma nota no violino enquanto ando pelo ateliê* (1967-1968), 10 min.] quando no vídeo posterior, *Violin Tuned D.E.A.D.* [*Violino afinado D.E.A.D* (1969), 60 min], cujo título alude à palavra formada pelas notas d (re) e (mi) a (la) d (re) que, em inglês, corresponde a “morto”, “inerte”, “apático”, “silencioso”. Neste último trabalho, Nauman faz uma inversão no posicionamento da filmadora e, na imagem captada, o artista aparece horizontalmente, numa vaga sugestão de que estivesse levitando.

Em *Revolving Upside Down* [*Revirando de ponta-cabeça* (1969), 60 min.], Nauman faz o mesmo truque com a câmera, de modo que o ângulo da filmagem o põe de ponta-cabeça e no centro do quadro, como a sugerir uma atração antigravitacional sobre o volume pendente. No vídeo, o artista gira lentamente o corpo num círculo completo, apoiando-se em um pé só enquanto mantém a perna contrária erguida à frente do corpo. Aos poucos, desempenhando as cuidadosas piruetas, o corpo perde a centralidade e vai se aproximando da superfície da tela, desaparecendo pouco a pouco do plano, para depois ressurgir, no cumprimento da mesma tarefa.

Em *Stamping in the Studio* [*Carimbando o ateliê* (1968), 62 min.], a imagem também está invertida mas o que chama atenção é a energia cumulada em cada passada forte e a sustentação do ritmo, assim como ocorre em *Bouncing in the Corner*, n. 1 [*Quicando no canto* (1968), 60 min.], um exercício mais extenuante, incômodo não apenas pela dor física que parece provocar mas pela própria estultice de se lançar numa empreitada como aquela: arremessar o corpo reiteradamente contra um dos cantos do ateliê. Já em *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms* [*Quicando duas bolas entre o chão e o teto em ritmos cambiantes* (1967-1968), 10 min.] uma brincadeira infantil típica converte-se numa tarefa hercúlea para Nauman. Ao lançar as duas bolas contra o solo, ele o faz com tanto vigor que elas quicam de modo imprevisível: primeiro mantém-se o compasso, mas depois Nauman perde o controle de seu próprio jogo e uma mesma

bola bate, por exemplo, duas vezes no chão antes de ser apanhada, desregulando o ritmo. Assim, o que começa com o cumprimento estrito de normas, termina como um evento que aceita o próprio acaso.

De modo geral, constata-se que esses primeiros filmes e vídeos estabelecem relações entre a intensidade de cada ação ou de cada inação prolongada e a fadiga surgida da persistência ou da circularidade de uma postura ou de uma atuação. Há uma relação tensa entre duração e repetição. Refreados, os trabalhos postulam experiências complexas de apreensão do tempo e graus diferentes de percepção de seu decurso, ao mesmo tempo em que permitem ao artista demonstrar como o espaço pode ser mobilizado tanto para indicar e medir como para simbolizar um tempo perceptível de modo não homogêneo. A duração, de fato, parece interminável, mas as ações têm um desenrolar preciso. No mais das vezes, são elaboradas para propulsar ritmos contínuos que, embora sujeitos às variações de cadência, não culminam, não há desenvolvimento, revogando-se assim uma lógica narrativa que implicaria conclusão e síntese. De fato, Nauman parece querer aniquilar a noção de que a duração representa uma composição no tempo, uma compilação de instantes que, no caso desses trabalhos, corresponderia diretamente ao esgotamento físico provocado pelas repetições e, sobretudo, ao esgotamento das possibilidades de uma ideia: de quantas maneiras, por exemplo, seria possível tocar uma nota musical em um instrumento num dado espaço ou caminhar e dançar ao longo de um perímetro ou bater alternadamente duas bolas entre o chão e o teto<sup>18</sup>. Obviamente o que está em jogo aqui é um procedimento por absurdo, já que não se esgota o inesgotável, as possibilidades de uma ideia.

Seja como for, não se pode negar que Nauman estava muito atento às possibilidades técnicas dos aparatos com os quais lidava. Se os primeiros vídeos, dentre os quais *Fishing for Asian Carp* [*Pescando carpa asiática* (1966), 2 min., 44 seg.], implicavam pouca interferência, sendo que a duração correspondia justamente à que demandava a atividade exercida diante da câmera, os trabalhos posteriores, como os que se comentou, envolveram alguma manipulação. Mas é apenas em 1969 que os recursos técnicos são plenamente aproveitados pelo artista. Nesse ano, Nauman realiza uma série que quatro filmes em preto e branco, silenciosos, com enquadramento em super close e com o uso da câmera lenta. Assim, pouco se nota a movimentação dos quadros que mostram o artista colocando uma grande quantidade de gaze na boca em *Gauze* [*Gaze*, 8 min.] ou estirando as bochechas com os dedos em *Pulling Mouth* [*Puxando a boca*, 8 min.], assim como se demora um pouco em atinar que em *Black Balls* [*Bolas pretas*, 8 min.] e *Bouncing Balls* [*Ba-*

18. Cf. MORGAN, Robert. Op. cit., p. 12.

19. Cf. KRAYNAK, Janet (Ed.). *Please pay attention please: Bruce Nauman's words: writings and interviews*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005, p. 249.

tendo bolas, 9 min.] são focalizados os testículos do artista.

Nada mais pessoal do que isso e, no entanto, nada mais indiferente. Comentando sobre a utilização de seu corpo em todas essas ações, Nauman afirmou ser uma “tentativa de ir do específico para o geral” e, desta maneira, fazer um exame de si próprio ao mesmo tempo em que faz uma generalização para além de si próprio<sup>19</sup>. Trata-se de um corpo testando os limites tênues entre a autoexposição, que inevitavelmente terá algo de exibicionismo, e a autoespeculação rigorosa. E esse ponto de transição entre uma interioridade e a exterioridade só se institui porque dos gestos são calculadamente drenados os aspectos comportamentais e seus pendores catárticos. Não que nas performances não remanesça algo de profundamente introspectivo que resta insondável mesmo diante da câmera. Talvez venha daí a incômoda impressão de que Nauman arma para si pequenos flagrantes que revelam estruturas psíquicas idiossincráticas. De todo modo, desde o início de sua produção, o artista parece preocupado com a dosagem de autoevidência dos trabalhos, calculando cuidadosamente aquilo que deve ser mostrado ou velado em cada caso. Mais de uma vez, Nauman mascarou seu corpo literal e metaforicamente ou o empregou como se fosse uma matéria indiferente sob a qual o “eu” fica encoberto. Veja-se, por exemplo, *Art Make-up* [Arte Maquiagem (1967)], uma sequência de quatro filmes nos quais o artista pinta a face, o torso, os braços e as mãos sobrepondo camadas de tinta coloridas branca, rosa, verde e preto, respectivamente em *n. 1, White* [*n. 1, Branco*, 10 min.]; *n. 2, Pink* [*n. 2, Rosa*, 10 min.]; *n.3, Green* [*n. 3, Verde*, 10 min.]; *n.4, Black* [*n. 4, Preto*, 10 min.]. Ao final, o artista está como que apagado pelas camadas sucessivamente depositadas de tintas branca, rosa, verde e preta, sem as evidências de um corpo expressivo (fig. 8).



Fig. 8. Art make-up, 1967.

A partir dessas análises dos primeiros trabalhos de Nauman, depreende-se que o corpo aí comparece de modo peculiar: nunca um corpo completamente domesticado pelas exigências do hábito, tampouco “livre” ou lasso. Trata-se de um corpo que se lança em atividades insólitas e que nelas e com elas perde tempo. Mas também se trata de um repertório de atividades que exige um desempenho preciso, uma extrema concentração e considerável motricidade e treinamento: o corpo está sempre tensionado, pronto para disparar o próximo movimento, que se encadeia numa série usualmente extensa e desgastante pelo esforço de repetição requerido, como se estivesse a um ápice de um colapso, preso num momento distendido e perpetuado para o qual não há desenlace.



Fig. 9. Walk with contraposto, 1968, 60 min.

## Contenção, confinamento e controle

Expedientes para refrear o corpo também são característicos dos trabalhos de Nauman. Na mencionada safra de filmes e vídeos do início da trajetória do artista, há um em especial, *Walk with Contraposto* [*Caminhada com contraposto* (1968), 60 min.], que antecipa um conjunto de procedimentos que eventualmente se desdobrariam em outro trabalho fundante, *Performance Corridor* [*Corredor Performance* (1969)], o primeiro de seus muitos corredores. Um corpo flagrado de costas por uma câmera colocada no alto se distancia lentamente do plano frontal da tela. Mãos cruzadas atrás da cabeça, uma torção vigorosa dos quadris desloca o peso para uma das pernas e os ombros para o lado oposto, a outra perna é levemente flexionada e então se lança na próxima passada, e assim alternadamente. A imagem da cabeça aparece cortada um pouco acima do pescoço. Aos poucos, os ombros roçam as laterais, os movimentos se tornam mais penosos, a musculatura se retesa e o equilíbrio é mantido com considerável dificuldade. No limiar entre ação e repouso, um caminhar arrastado. O fato do corpo ser “escorado” conforme avança permite ver que o espaço percorrido se estreita em direção ao fundo. Na medida que o tempo passa, mais se reconhecem nos gestos de forte carga expressiva as posturas distorcidas da escultura clássica e renascentista, o *contraposto* do título, um recurso cuja função na tradição artística clássica era a de simular uma movimentação na volumetria estática do material, como para lhe insuflar vida (fig. 9).

Nesse vídeo em particular, em que o artista se desloca de modo penoso entre duas paredes montadas no ateliê, o espaço, que antes parecia francamente aberto para a câmera, ganha uma interposição mais enfática do que as meras marcações geométricas desenhadas no chão, presentes em alguns dos filmes já abordados. O corpo de Nauman não mais explora o espaço, mas sim uma fenda, construída dentro daquele lugar e cujas grandezas correspondem às de seu corpo. O artista esgueira-se entre as paredes que se afastam, deixando livres cerca de 50 centímetros, numa largura ajustada a seus ombros e quadris. Nauman cria um dispositivo de compressão para seu corpo ao erguer-lhe barreiras. Cria uma clausura que dificulta o desempenho normal de movimentos corporais para além das próprias coreografias que, embora absurdas, obedecem a implacáveis lógicas internas. Num certo sentido, o artista dá corpo ao perímetro do quadrado outrora riscado no chão, sobre o qual caminhava de maneira exagerada.

Em 1969, a estrutura do corredor – placas de gesso sustentadas por madeira – é transferida do ateliê para o espaço expositivo. O traba-

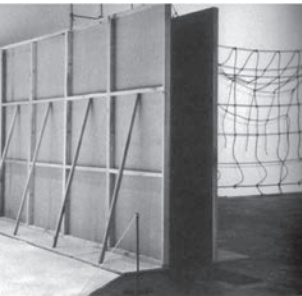


Fig. 10. Performance corridor, 1969.

20. Idem, *ibidem*, p. 327.

21. Idem, *ibidem*, p. 258.

22. Cf. CROSS, Susan. **Bruce Nauman: Theaters of Experience**. Nova Iorque: D.A.P., 2003, p. 16.

23. No original: *Body as a Sphere. Curl your body into the corner of a room.*

*Imagine a point at the center of your curled body and concentrate on pulling your body in around that point. Then attempt to press that point down into the corner of the room. It should be clear that these are not intended as static positions which are to be held for an hour a day, but mental and physical activities or processes to be carried out. At the start, the performer may need to repeat the exercise several times in order to fill the hour, but at the end of ten days or so, he should be able to extend the execution to a full hour. The number of days required for an uninterrupted hour performance of course depends on the receptivity and training of the performer.*

lho passa a se chamar *Performance Corridor* [*Corredor Performance*], como a solicitar a participação de quem o observa. Não uma participação de qualquer natureza, mas uma performance cujas regras são inferidas pelas dimensões da peça: uma abertura com os mesmos 50 centímetros correspondentes ao porte do artista. Um convite dirigido não ao público genericamente considerado, mas a um único indivíduo por vez. Nauman parece querer que o corpo se torne uma matéria a ser testada, do mesmo modo que, em condições análogas, submetera o seu próprio corpo. Numa entrevista de 1988, o artista declarou que nos corredores “o problema foi encontrar uma forma de restringir a situação para que os resultados acabassem por ser aqueles que tinha em mente. De certa forma, era com controle que lidavam”<sup>20</sup>. Dizia temer que as pessoas fizessem suas próprias performances e tentou elaborar “trabalhos o mais limitantes possível”<sup>21</sup>. Diante disso, pode-se concordar que Nauman ou bem emprega seu próprio corpo ou então se torna “um diretor ou coreógrafo” por trás das cenas<sup>22</sup> (fig. 10).

Os escritos de Nauman para “performances mentais”, por assim dizer, elaborados entre no fim da década de 1960 e meados da década de 1970, confirmam a importância para o artista da ideia de controle, sobretudo a de autocontrole. As “performances mentais” se assemelham a diretivas para ações e, embora funcionem mais propriamente como proposições a serem imaginadas, não pretendem experiências de descompressão, conforme se poderia supor à primeira vista. Em vez disso, demandam exercícios disciplinadores, restritivos e que, por isso, soam tal qual testes de contenção e de autodomínio. Veja-se, por exemplo, *French Piece* [*Peça francesa* (1968)], um conjunto de pequenos textos nos quais são prescritos métodos para transformar o corpo em cilindro ou em esfera, como se de cada fibra muscular fosse exigida muita concentração para se alcançar um objeto geométrico o mais perfeito possível.

*Corpo como uma Esfera.* Enrole seu corpo junto ao canto de um quarto. Imagine um ponto no centro de seu corpo enrolado e concentre-se em contrair seu corpo ainda mais em torno desse ponto. Em seguida, tente pressionar esse ponto na direção do canto do quarto. Fique claro que não se pressupõem essas posições como fixas, a serem praticadas por uma hora todos os dias; elas são, na verdade, atividades ou processos físicos e mentais a serem desempenhados. No início, quem os desempenhe precisará repetir o exercício algumas vezes de modo a preencher a hora, mas ao fim de cerca de dez dias, ele ou ela será capaz de estender sua execução a uma hora inteira. O número de dias necessários para uma performance ininterrupta de uma hora depende naturalmente da receptividade e da preparação de quem a executará<sup>23</sup>.

24. Na íntegra, no original: *Body Pressure. Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate. Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard. Press very hard and concentrate on the image pressing very hard. (the image pressing very hard). Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall). Think how various parts of your body press against the wall; which parts touch and which do not. Consider the parts of your back which press against the wall; press hard and feel how the front and back of your body press together. Concentrate on tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells). This may be become a very erotic exercise.*

25. Esta expressão é utilizada por Steven Connor ao comparar as produções de Nauman e Beckett. O autor chega à conclusão de que em ambas as obras a claustrofobia praticamente se converte em “claustrofilia” (“*die Arbeiten vermitteln eher klaustrophile denn klaustrophobe Züge*”). Cf. CONNOR, Steven. *Auf schwankendem Boden*. In: GLASMEIER, Michael & HOFFMANN, Christine (orgs.). *Op. Cit.*, p. 84.

26. Cf. KRAYNAK, Janet

O tipo de engajamento mental requerido é evidente em *Body Pressure* [*Pressão corporal* (1974)]<sup>24</sup>, trabalho no qual são prescritas maneiras de pressionar com veemência o corpo contra uma parede (“pressiona a maior parte possível da superfície frontal de seu corpo contra a parede [...] pressione arduamente e concentre”) e anunciados comandos que implicam exercícios de imaginação (“forme uma imagem de si mesmo [...] no lado oposto da parede, pressionando arduamente contra a parede”) que culminam na remoção mental da referida parede (“comece a ignorar ou bloquear a espessura da parede, remova a parede”). Logo depois, há a convocação de um aspecto mais sensorial da proposta: “pense como várias partes de seu corpo pressionam a parede, que partes a tocam e que partes não a tocam [...] concentre-se na tensão dos músculos, na dor onde os ossos se encontram, nas deformações das carnes que ocorrem sob pressão, considere os pelos do corpo, suores, odores”. E, por fim, o texto se encerra com a seguinte sugestão: “isto pode se tornar um exercício muito erótico”.

Diga-se que há, evidentemente, algo desse erotismo no caminhar moroso em que Nauman atrita os quadris no corredor. Em meio à experiência reguladora que se dá entre o corpo e as paredes, o corpo é estrangulado a atinar com os limites ao mesmo tempo em que os demarca e confronta. Encerrado em espaços forjados para si, o corpo comporta-se de modo ambíguo, tal como se encontrasse abrigo e repouso contra as superfícies que o envolvem tanto quanto o refreiam e obstruem; superfícies que se definem na negação mesma do movimento. Parece que o corpo termina por se adaptar aos espaços de “clausura”, como se fossem feitos para tal submissão: “da claustrofobia à claustrofilia”<sup>25</sup>.

Não apenas corredores, mas também formas internalizadas, como os túneis, aparecem no repertório de Nauman a partir de meados da década de 1970: *Smoke Rings, Models for Underground Tunnels* [*Anéis de fumaça, modelos para túneis subterrâneos* (1979-1980)] e *Three Dead End Adjacent Tunnels, Not Connected* [*Três túneis sem saída, adjacentes, não conectados*

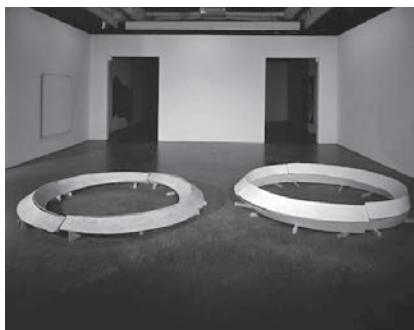


Fig. 11. *Smoke rings, models for underground tunnels*, 1979-1980.

[Ed.]. Op. cit., p. 299.  
27. Este termo, cunhado pelos estudiosos da obra de Samuel Beckett, é empregado por Fábio de Souza Andrade [Cf. Op. cit. e também o prefácio para BECKETT, Samuel.

**O Despovoador. Mal visto mal dito.** São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. VII- XXVIII).

28. Idem, ibidem, p. 5-34.

29. Idem, ibidem, p. 5.

30. Idem, ibidem, p. 8-9.

31. Esta expressão bastante pertinente é empregada por Fábio de Souza Andrade, no seguinte contexto: “o movimento, mais intenso à medida que os corpos aproximam-se das paredes, ingressando em novas zonas circulares imaginárias, é guiado pela vista. Os que buscam uma saída (...) são os que ainda enxergam. Os que desistiram são cegos. Mas há sempre o fantasma da revogabilidade, alternância de papéis, que dificulta a narrativa”. Mais adiante, Andrade também afirma: “da mesma forma que a voz narrativa agrega, sorrateira contrabandista, elementos de desconfiança e perturbação à sua pretensa objetividade (a começar das declaradas dimensões do espaço, comportando cifras de áreas incompatíveis em seções diversas do texto, passando pelas locuções adverbiais que sinalizam hesitação, como ‘se tal noção for mantida’), ela introduz no espaço fechado um vetor histórico, um momento remoto, de origem, quando todos os corpos

(1981)] são dois desses trabalhos, ambos pensados para dimensões arquitetônicas, mas que se mantêm em uma instância projetiva, como maquetes ou modelos de túneis sem entrada ou saída (fig. 11).

Acerca deles, Nauman declarou ser um livro tardio de Beckett a sua principal inspiração: ao ler *O Despovoador* [*Le Dépeupleur/ The Lost Ones* (1970)], percebeu “uma conexão poderosa com muitos trabalhos” que havia feito antes, o que o encorajou “aos túneis e ao tipo de comentário oblíquo que eles fazem sobre a sociedade”<sup>26</sup>. Com efeito, a série de túneis se aparenta notavelmente com o ambiente confinado minuciosamente descrito por Beckett na obra.

*O Despovoador* é um pequeno texto em prosa, um dos últimos escritos por Beckett aliás, agrupado entre as chamadas “narrativas do encerramento”<sup>27</sup>, nas quais os corpos, ou os pedaços dos corpos, são representados parcialmente imóveis, truncados em recintos apertadíssimos, ocupados conforme normas estritas, instituídas para o controle cuidadoso do gestual dos personagens, geralmente em estado terminal. Em *O Despovoador* há um narrador obcecado com o rigor e com a neutralidade, esforçando-se em um escrutínio o mais objetivo possível dos fatos observados<sup>28</sup>. Duzentas criaturas compartilham um cilindro emborrachado de cerca de 50 metros de circunferência e 16 metros de altura, cuja temperatura varia entre 25 e 5 graus: “trata-se de um recinto onde corpos vão buscando cada um o seu despovoador. Amplo o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã”<sup>29</sup>. Imersos numa perene luz amarela, dividem-se em tipos, especificados com a máxima indiferença:

Vistos de um certo ângulo esses corpos são de quatro tipos. Em primeiro lugar aqueles que circulam sem parar. Em segundo aqueles que às vezes param. Em terceiro aqueles que a menos que sejam expulsos nunca deixam o lugar que conquistaram e expulsos se jogam sobre o primeiro livre para ali se imobilizar de novo. [...] Em quarto aqueles que não buscam ou não-buscadores sentados em sua maioria contra a parede na atitude que arranca de Dante um de seus raros pálidos sorrisos. Por não-buscadores e apesar do abismo ao qual isso conduz é impossível finalmente entender outra coisa além de ex-buscadores<sup>30</sup>.

Todos seguem regras estritas. Em certos trechos, porém, irrompem pequenas advertências que quebram a estrutura e o ritmo descritivos, deixando pairar uma hesitação e, com ela, a tênue sugestão de que aquele estado de coisas poderá ser alterado caso algumas noções e suas consequências não sejam mantidas. Entre a repetição contínua e o colapso final, abre-se uma ínfima possibilidade de evasão, como se por ali bordejasse um “fantasma da revogabilidade”<sup>31</sup>



buscavam, irrequietos, uma possibilidade de evasão e um termo final entrópico, quando todos se imobilizarão, vencidos e desistentes”. Idem, *ibidem*, p. XXV.

32.No circo tradicional há três tipos de palhaços assim caracterizados: Charlie é o patético palhaço triste e solitário; Joey é palhaço astuto e impecavelmente vestido que maltrata o seu par constante, Auguste, o envergonhado abobalhado submetido às humilhações. Cf. SCHAFFNER, Ingrid. *Op. cit.*, p. 170.

33.Algo como: Pita e Repita estão sentados na cerca. Pita cai. Quem fica? Repita. Pita e Repita estão sentados na cerca....

34.Era uma noite escura e tempestuosa. Três homens estavam sentados em volta de uma fogueira. Um dos homens disse: “conte-nos uma história, Jack”. E Jack disse: “Era uma noite escura e tempestuosa. Três homens estavam sentados em volta de uma fogueira...”

## Mais do mesmo mínimo: uma saturação de vozes

“Fantasma da revogabilidade” também é uma imagem apropriada para esboçar outras possíveis aproximações entre as produções de Beckett e de Nauman, já que Nauman também é perito na elaboração de mecanismos repetitivos nos quais instila variações mínimas, injetando sutis assimetrias que simulam – mas não cumprem – a promessa de ruptura dos esquemas de repetição de que constantemente lança mão nos seus trabalhos.

A videoinstalação *Clown Torture* [*Tortura do palhaço* (1987)] é o exemplo manifesto desse procedimento e também o trabalho em que a aproximação entre as duas produções é mais imediata. Trata-se, afinal, de palhaços. Palhaços como se sugere ser o personagem da peça *A última gravação de Krapp* (escrita por Beckett em 1959) representado em calças largas, com sapatos gigantes, nariz vermelho e face branca. Ou as inseparáveis duplas de Beckett, os seus *clowns*, Mercier e Camier (personagens do romance homônimo, escrito em 1946), Vladimir e Estragon (de *Esperando Godot*, de 1952), Hamm e Clov (de *Fim de Partida*, de 1957) que vivenciam os papéis dominador/submisso, a essência mesma das duplas de palhaços do circo tradicional<sup>32</sup>? Já Nauman tortura palhaços variados, deixando-os envergonhados das próprias aflições, submetidos que estão a travessuras cruéis que se repetem desgastantemente.

*Clown Torture* é uma instalação composta por uma série de vídeos: *Pete and Repeat*, em que um palhaço conta uma mesma piada tentando se sustentar num pé só, simulando estar sentado (*Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat. Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat...*<sup>33</sup>); *No, No, No, No*, em que o palhaço grita aterrorizado “no, no, no [não]” olhando fixamente como se estivesse a encarar quem olha o monitor; *Clown with Goldfish Bowl*, um palhaço trôpego que tenta equilibrar contra o teto um aquário redondo com um típico peixinho alaranjado; *Clown with Water Bucket*,

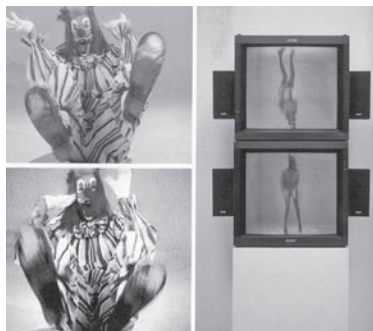


Fig. 12. vista de *Clown torture*, 1987.

35."Nagg e Neil, em *Fim de Partida*, cujo cenário despojado, encimado por duas janelas já foi interpretado como alegoria do crânio; Winnie, no segundo ato de *Dias Felizes*, enterrada na colina; as mulheres e o homem de *Play*, dentro de grandes vasos; a boca desgarrada de *Not I*, cabeça reduzida metonimicamente à parte rebelde, órgão da fala compulsiva; e até mesmo o tétrico simulacro de insignia medieval que Mahood/ Worm, cabeça sem corpo n' *O Inominável*, representa, à frente de um restaurante". Cf. ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 22, nota 11.

36. Os alto-falantes emitiam sons derivados dos seguintes trabalhos:

- 1) *Thank You Thank You* (1992);
- 2) *You May Not Want To Be Here* (1968);
- 3) *Work Work* (1994);
- 4) *Pete and Repeat* (1987);
- 5) *Dark and Stormy Night* (1987);
- 6) *NO NO NO NO NO* (1987);
- 7) *100 Live and Die* (1983-1985);
- 8) *False Silence* (1975-2000);
- 9) *OK OK OK* (1990);
- 10) *Think Think Think* (1993);
- 11) *The True Artist is an Amazing Luminous Fountain* (1968-1998);
- 12) *Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room* (1968);
- 13) *Left or Standing/ Standing or Left Stanting* (1971-1999);
- 14) *Consummate Mask of Rock* (1975-);
- 15) *Anthro/Socio* (1990-1992);
- 16) *Good Boy Bad Boy - Tucker/ Joan* (1985-1987);
- 17) *Shit In Your Hat - Head On A Chair* (1990);
- 18) *World Peace - Bernard/ mei mei* (1996);
- 19) *Raw Material - MMMM* (1990).

No sítio da Tate Modern na Internet é possível ouvir os sons dos trabalhos que compuseram a mostra e também vislumbrar o modo como foram

um palhaço que repetidamente é atingido por baldes de água; e *Clown Taking a Shit*, um palhaço sentado no vaso sanitário lendo uma revista enquanto é filmado por uma câmera de vigilância (fig. 12).

Em algumas montagens, há também *Dark and Stormy Night with Laughter* [*Noite escura e tempestuosa com gargalhada* (1987)] em que, à semelhança de *Pete and Repete*, um palhaço repete uma mesma piada em um monitor enquanto em outro, disposto à frente, outro palhaço gargalha (*It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the man said, 'Tell us a story, Jack'. And Jack said, 'It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the man said, 'Tell us a story, Jack'. And Jack said...*<sup>34</sup>). A cada repetição o palhaço vai ficando mais frustrado pelo imperativo de recommear. E, numa tentativa de afastar a repetição, ele muda palavras, adiciona outras, mas nunca consegue romper o ciclo e, quando o desespero toma conta, o palhaço como que rosna a piada como um cão raivoso. De fato, nesses dois vídeos em que a mesma piada é repetida ininterruptamente em função de sua própria estrutura, a história funciona menos como uma história e mais como uma espécie de música circular que se remete às formas de construção do tempo.

Note-se a importância assumida pelas inflexões de voz na produção de Nauman. As variações sutis das entonações passam a ser instrumentos para introduzir pequenas alterações, minúcias, em sistemas restritos, tal como ocorre em *Get out of this Room, Get out of my Mind* [*Saia desta sala, saia da minha mente* (1968)], um de seus primeiros trabalhos, que consiste em uma sala vazia com dois alto-falantes embutidos nas paredes, dos quais sai a voz de Nauman repetindo exaustivamente a frase título, a cada vez numa nova entonação. Direcionados ao espectador, esses comandos de voz simulam uma alucinação auditiva, como se estivessem ressoando no interior do cérebro e não apenas no espaço.

O mesmo recurso da modulação de vozes através de dicções nuancadas é empregado por Beckett na dramaturgia e nas obras associadas aos meios sonoros, elaboradas para rádio e televisão. A partir dessa comparação é possível derivar outra, a presença constante de "cabeças falantes" (*talking-heads*) nas duas obras. Fábio de Souza Andrade, estudioso e tradutor de Beckett, chega a elaborar uma lista de personagens que aparecem aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras<sup>35</sup>. Desde o início dos anos 1990, proliferam cabeças falantes nas videoinstalações de Nauman, geralmente em *looping*. Para mencionar algumas: *Lip Sync* [*Sincronia Labial* (1969)], uma cabeça invertida entoa o título repetidamente, mas emite pequenas variações para a retomada do fôlego, de modo que, a certa altura, a sincronia é descalibrada;

organizados no espaço e quais interferências recíprocas forjavam entre si [disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/nauman/>>. Acesso em jul. 2011].

37. Entrevista concedida a Robert Storr, por ocasião da abertura da mostra [disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue2/soundwaves.htm>> acesso em julho 2011.

38. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 78.



Fig. 13

*Anthro/Socio* [*Antro/Socio* (1991)], instalação com grandes projeções de vídeo que trazem imagens de uma cabeça masculina tanto na posição normal quanto invertida, enunciando em diferentes cadências: *feed me/ eat me/ anthropology* [alimente-me/ coma-me/ antropologia] e depois *help me/ hurt me /sociology* [ajude-me/ fira-me/ sociologia]; e, por fim, as cabeças giratórias que enunciam *OK OK OK* (1990), *Think Think Think* (1993) ou *Work Work Work* (1994) (fig. 13).

Nos trabalhos de Nauman, os sons devem ser emitidos mais de uma vez, de modo que as palavras se convertam em refrões pela saturação das repetições. Só assim, pronunciadas muitas vezes e de muitas formas, as palavras desgastam seu significado habitual e permitem a intrusão de sentidos outros. E precisamente aí, na mordaz manipulação de sons fundamentais por meio de recombinações de poucos elementos, talvez resida a maior carga expressiva do trabalho de Nauman, uma expressividade derivada da própria organização do material.

Talvez o exemplo mais enfático desse argumento seja a exposição “Raw Materials” [“Matérias-primas”]. Para a mostra, ocorrida em 2004 na Tate Modern, em Londres, Nauman elaborou uma única instalação sonora acomodando pares de alto-falantes ao longo do hall das turbinas, um saguão comprido e estreito, de cerca de 150 metros de comprimento por 22 metros de largura. Vazio, o corredor a ser percorrido emitia das laterais sons de trabalhos realizados ao longo dos anos<sup>36</sup>. Os áudios produziam não uma cacofonia de murmúrios ininteligíveis, mas uma reiteração que reafirmava a própria presença daqueles sons no espaço, organizados pela saturação de vozes que, por sua vez, terminava por atribuir uma nova relação de escala ao ambiente de dimensões desproporcionais. Articulada em uma progressão de vozes que revezavam calma e contenção com intensidade e extravasamento, a colagem de sons, nas palavras de Nauman, reforçava “a musicalidade e o conteúdo emocional mais do que o conteúdo intelectual” dos trabalhos<sup>37</sup> (fig. 14).

A manipulação do conteúdo emocional dos trabalhos tornou-se, desde muito, um procedimento para Nauman. Acerca disso, não se pode encerrar este texto sem uma menção a uma de suas obras mais cortantes, *Shit In Your Hat – Head On A Chair* (1990), uma instalação que compreende uma projeção de vídeo de uma atriz/mímica, além de uma cabeça moldada em cera repousada numa cadeira pendente do teto. Uma voz vigorosa vinda de fora da cena ordena uma sequência de instruções impassivelmente executadas pela mímica. Permutam-se quatro verbos (*put, drop, show, shit*) e seis substantivos (*hat, table, head, hand, lap, face*). Elaboram-se uma estrutura matemática fechada de ter-

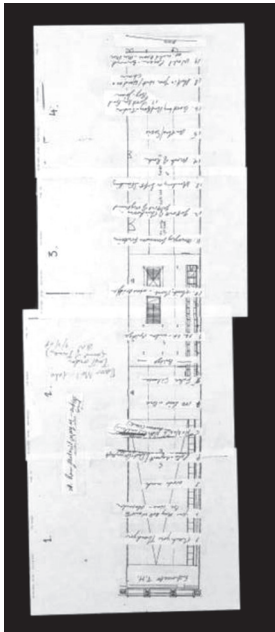


Fig. 14

mos comutáveis em equações e, de repente, o que parecia um procedimento calculadamente anódino converte-se num mecanismo extremado de violência: aquilo que começa com uma série de comandos simples logo se mostra um exercício de poder que envolve manipulação, humilhação e sadismo: “*Shit in your hat. Show me your hat. Put your hat in your head. Put your head on the table*”.

Nesses casos, a ruptura impossível do ciclo só vislumbra, ainda que sem nunca ser levada a cabo, ao se tomar de empréstimo a formulação de Deleuze acerca das combinatórias de Beckett: “a aporia terá solução caso se considere que o limite da série não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar, entre dois termos, entre duas vozes e a variação da voz, no fluxo, já atingido bem antes que se saiba que a série esgotou-se”<sup>38</sup>.

Liliane Benetti é doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, bolsista da CAPES e integrante do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.