



UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
FACULDADE DE LETRAS  
ESTUDOS ARTÍSTICOS  
– 2006/2007 –

– Teatro & Performance –

*Monumento Mínimo* ou a tragédia do efémero  
À volta da performatividade do *monumento*

Trabalho realizado no âmbito da disciplina  
*Teatro e Performance*

Docente da Disciplina  
*Professor Fernando Matos Oliveira*

Título  
Monumento Mínimo *ou a tragédia do Efémero*  
*à volta da performatividade do monumento*

Aluno  
*Mickaël De Oliveira*

Licenciatura  
*Estudos Artísticos – Variante Teatro*

Ano Lectivo  
*2006-2007*

## sumário

à volta da performatividade do <i>monumento</i>	.4
o caminho da performance e da teatralidade	.6
Entrevista com Néle Azevedo	.18
Bibliografia e referência web	.26

## **à volta da performatividade do *monumento***

Ao olharmos para o trabalho da artista plástica paulista Néle Azevedo não podemos esquecer todo o domínio que funda o seu fazer artístico – a performatividade da sua obra, assim como a teatralidade das suas intervenções artísticas no âmbito do seu projecto *Monumento Mínimo*. Apresentemos em algumas palavras o seu projecto e as trajectórias que este tomou.

O seu trabalho parte do ramo das artes plásticas e, tal como numerosos escultores ou pintores, prolonga-se em variantes espectaculares, performativas. Para além de se ter afirmado como artista plástica, Néle Azevedo tem desenvolvido, como investigadora e docente da Universidade Estadual de São Paulo, um trabalho teórico à volta da sua obra e da concepção de Monumento, tendo sido um processo (entre a teoria e a prática) *apriorístico* e *aposteriorístico*. Assim, o seu projecto *Monumento Mínimo* é o resultado dessa procura, desse trabalho teórico e prático que iniciou por volta 2001-2002.

*Monumento Mínimo* baseia-se em premissas aparentemente simples: na sua origem, a intervenção em espaços públicos de uma estátua de tamanho reduzido, que contrasta com as estátuas monumentais que os homens sempre erigiram para celebrar os seus heróis e as suas vitórias bélicas. Porém, ao longo do estudo da artista sobre esse projecto, este foi crescendo, evoluindo e assumindo novas formas, novos materiais. Do gesso, barro, ou do ferro, as estátuas rapidamente se transformaram em gelo, assumindo a forma que hoje conhecemos. O número de esculturas de gelo também sofreu uma constante alteração: se no início, as suas intervenções

banhavam num anonimato quase total, indo para vários estados do Brasil, para a capital cubana, ou ainda para várias cidades do Japão<sup>1</sup> onde dispunha num determinado ponto da cidade uma ou duas pequenas esculturas, sempre de forma humana, desde de 2005 a artista envereda por um caminho de multiplicação do mínimo, da reprodução das esculturas, indo até às 1000 unidades na sua recente intervenção no Porto, nas escadas da praça D. João I.

A forma humana das suas estátuas, ou melhor, estatuetas, foi desde sempre o centro do seu trabalho, querendo celebrar à sua maneira o ser humano comum, aquele que passa pela rua de uma forma anónima, o herói do seu pequeno mundo que o transporta às costas todos os dias. Assim, de uma forma implícita, as intervenções sucessivas homenageiam o próprio público que se envolve na obra, ajudando à sua instalação e que depois a contempla.

Propomos abordar, posto isso, numa pequena reflexão, a intervenção *Monumento Mínimo*, sobretudo a partir de 2005, momento da multiplicação das estátuas, aumento esse que entra em relação directa com o número crescente de público. Assim, iremos olhar com mais pormenor alguns pontos essenciais para a compreensão da obra: a configuração o ser humano; a relação performática da obra com o seu espaço de intervenção que poderemos definir através da teatralidade da intervenção; a ligação performática das esculturas e do público que funda a forte performatividade do projecto, acabando com uma entrevista à própria autora do projecto, para

---

<sup>1</sup> Em Anexo, fotografias nº 11 e 12.

obtermos a sua interpretação pessoal da sua própria obra, isso, mesmo se com o estruturalismo não-genético o autor “perdeu” a sua obra.

### **Monumento Mínimo: o caminho da performance e da teatralidade**

À primeira vista parecerá um tanto abusivo a relação entre a performance e uma *aparente* exposição de trabalhos, ligados às artes plásticas. Podíamos dizer que, se *Monumento Mínimo* fosse uma performance e gozasse de uma ampla teatralidade, então toda a exposição de galeria ou museu também seria performance (Art), por existir um objecto e uma relação mais ou menos directa e dinâmica com o público. Podíamos ainda acrescentar, para legitimar esse pensamento, que essa relação é enquadrada em convenções rígidas (o silêncio, a interdição de tocar nos objectos, a visita guiada quando aplicável, os nomes dos objectos, as suas especificidades técnicas, etc). Porém, a obra de Nele Azevedo define-se de uma outra maneira, ritualiza-se de uma outra forma, explora uma outra via relacional entre público-obra, e obra-espço.

De facto, ao falarmos de *Monumento Mínimo* é-nos impossível não referir o que talvez mais caracteriza o seu trabalho: a performatividade declarada, sem a qual o projecto não teria a mesma convocação estética e o mesmo impacto social. Néle Azevedo é talvez mais uma performer, neste projecto, do que propriamente uma artista plástica, *à par entier*. Podemos afirmá-lo após termos dissecado presencialmente a sua última intervenção

que ocorreu em Portugal, nas escadas da praça D. João I no Porto, intervenção promovida pelo Teatro Municipal Rivoli.

Debrucemo-nos sobre as especificidades da performance do projecto em causa tendo em conta a sua forte contribuição performativa, tal como Jorge Glusberg o afirma, «O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua consequência, seus factores constitutivos e a sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final»<sup>2</sup>. Assim, falemos de algumas características que revelam uma performatividade ímpar, e que distingue *Monumento Mínimo* de uma quotidiana exposição de escultura.

Não podemos esquecer que, se por um lado a performance ligou-se rapidamente ao âmbito de uma manifestação teatral, ela nasceu em grande parte graças a artistas plásticos que, de uma maneira geral, mais emancipados nas suas áreas, contribuíram para introduzir nas suas obras plásticas o carácter físico do corpo humano. É pertinente recordarmos o trabalho fundamental que Yves Klein realizou no domínio da performance artística. De facto, Klein explorou fortemente nas suas obras o conteúdo performático, tanto nas suas insólitas experiências puramente corporais, como o constata *O Salto no Vazio*, tal como nas suas *Anthropométries*.

A performance de 1960 *O Salto no Vazio*<sup>3</sup> coloca o corpo no centro, tais como todas as suas *Anthropométries*<sup>4</sup> que datam, as primeiras, do mesmo ano, e que são experiências pioneiras na arte da performance, e são

---

<sup>2</sup> Glusberg, J. (2005). *A Arte da Performance*. Ed. Debate. p.53

<sup>3</sup> Em Anexo. Fotografia nº14

<sup>4</sup> Em Anexo. Fotografia nº15

exemplos paradigmáticos da ligação estreita entre artes plásticas e as manifestações que hoje chamamos de performance. Digamos que, no caso do pintor francês como de outros artistas, tanto o processo como o produto tinham valor artístico por igual, o processo de criação transformava-se numa autêntica performance (um acontecimento teatral inusual), enquanto que o resultado, suas telas, eram plásticas.

De facto, o processo criativo constituía (e constitui) um verdadeiro ritual artístico, pois tudo se passava perante um público que podia apreciar os novos pincéis do mestre, ou melhor, agora, os seus novos objectos – os corpos nus das modelos. O biógrafo de Klein, Weitemeier, transcreve o ambiente de uma das suas performance «A atmosfera austera distinta do espaço parisiense, situado na Rue Saint-Honoré, constituía um local privilegiado para concretizar um projecto deveras arriscado e radicalmente insólito: fazer coabitar num mesmo espaço modelos nus e uma orquestra clássica de vinte músicos. Após longas e acaloradas discussões», com o seu novo mecenas o conde Maurice d'Arquian « (...) acabou por apresentar as *Antropometrias da Época Azul* emolduradas por uma elaborada encenação dramática. Impunha, no entanto, as seguintes condições: a sessão não poderia ser aberta ao público, obrigatoriedade do uso de traje de cerimónia e os convites estariam sujeitos à concordância prévia do Círculo de Arte Contemporânea, do qual Arquian era fundador. Quando os convidados tomaram lugar, Yves Klein, envergando um smoking preto, deu o sinal e a orquestra começou a executar a sua Sinfonia Monótona, (um som contínuo ininterrupto que se prolongou por vinte minutos, seguido de um silêncio com igual duração). Durante a execução, os três modelos nus entraram,



transportando baldes de tinta azul. No meio da atmosfera tensa que reinava entre o público, completamente concentrado na representação, o artista dirigiu as impressões azuis segundo um processo de telequinese. Tratava-se igualmente de demonstrar que a sensualidade inerente à nudez dos corpos podia ser sublimada por intermédio do processo de criação artística, dando lugar a um ritual quase mágico e feérico. Subsequente à acção, que se prolongou por cerca de quarenta minutos, iniciou-se um acalorado debate acerca da função do mito e do ritual no campo da arte, essencialmente marcado pela troca de pontos de vista entre George Mathieu e Yves Klein »<sup>5</sup>.

Na verdade, nestas *Antropometrias* uma vasta paleta de ideias novas vinha de se estruturar sob os pincéis de Klein, relançando em França as noções de ritual, de corpo, de performance. As *Antropometrias* definiam-se exclusivamente pela presença do corpo vivo na performance e na sua impressão na tela.

Décadas mais tarde, mas num *espírito* idêntico, Néle Azevedo propõe-nos, à sua maneira, a revisão do corpo humano como centro da sua intervenção. Deixemos a noção de corpo humano que iremos abordar mais adiante e concentremo-nos sobre a noção de performance, de espaço, de ritual.

À semelhança das *Antropometrias* de Klein, Néle Azevedo pretende uma relação efémera entre o público e a obra, de facto, o carácter efémero da sua intervenção é a base dessa relação. O rasto dessa performance, ou para outros, a continuidade dessa performance, encontra-se, em Klein, nas telas que são, para uns, memórias, e para outros presença viva performática;

---

<sup>5</sup> Weitemeier, H. (2004). *Klein*. Taschen. Köln. p. 55

no caso da artista plástica, encontramos as recordações dessa efemeridade nas suas numerosas fotografias que ela própria captura com um cuidado estético declarado. Esse carácter efémero é possibilitado pelo uso de materiais de duração limitada no nosso meio ambiente, tal como muitos artistas de LandArt usam há várias décadas. Néle Azevedo escreve, no seu artigo oferecido à revista *penetrarte* nº3, que o seu trabalho se inscreve na continuidade de um decorrer histórico, « Antecedida pelo minimalismo, pela *Land Art*, pelos *happenings*, pelo monumento pop, pelas instalações dos anos 60/70 surge nos anos 80 um novo tipo de atuação: a “intervenção pública”»<sup>6</sup>.

Voltemos ao efémero. É aí que está todo o interesse dessa teatralidade. Não é somente a obra física, plástica, que é efémera, tal como acontece nas inúmeras obras de LandArt que são deixadas durante anos ou décadas no meio ambiente dos materiais usados à espera de uma consumação pela erosão natural, mas o substrato do efémero situa-se no próprio público que desaparece após a intervenção de uma forma gradual, como o derreter das estatuetas de gelo. Este tempo performático aproxima-se do tempo teatral, da duração de uma representação teatral que se baliza à volta de uma a duas horas, sabendo que só as estatuetas têm uma duração, consoante o meio, de 30 minutos. *Monumento Mínimo* do Porto durou à volta de uma hora, e à medida que as esculturas iam derretendo, o público também acompanhava essa erosão natural, observando, fixos, alguns

---

<sup>6</sup> Azevedo, N. (2007). «Monumento Mínimo». in revista *Penetrarte* #3. Coimbra. ISSN 1646-4621. (no prelo)

partindo, outros permanecendo silenciosos. No final, só resta alguma água e uns espectadores despedindo-se.

Falando de teatralidade, é visível a encenação que Néle Azevedo procura nas suas intervenções. Aliás, a própria palavra que a artista usa para definir o seu *acontecimento*, *evento*, a palavra *Intervenção*, devolve, por si só, um sentido que implica forçosamente uma encenação prévia, pois, *intervir em*, é tomar e transformar um espaço para fins determinados. Intervir é, de facto, agir, em inglês agir traduz-se por *act*, sendo a mesma raiz etimológica que veio originar a palavra usada para definir o jogo teatral dos actores, *acting*.

Abordemos um caso em concreto, o *Monumento Mínimo* que ocorreu no Porto, ao qual assistimos em Setembro de 2006. O Teatro Rivoli convidou a artista brasileira<sup>7</sup> para realizar ali a sua intervenção que se constituiu com 1000 estatuetas de gelo<sup>8</sup>. Para isso, precisou de uma peixaria, de assistentes, mas igualmente de um público participativo que ajudou à intervenção, sem o qual a quantidade enorme de estatuetas teria derretido antes da hora certa para dissolução de cada estatueta, que teria condenado o efeito de massa. O palco que Néle Azevedo escolheu foi igualmente estudado, dispondo as estatuetas pequenas e frágeis nos degraus das escadas da praça, tentando humildemente conseguir o estatuto de monumento nesse pedestal humano do quotidiano. A encenação das estatuetas possui um cuidado característico dos eventos teatrais, detendo um valor e conteúdo simbólicos, tal como o encenador ao dispor os seus

---

<sup>7</sup> No conjunto de actividades que visava a transformação dia após dia da praça D. João I.

<sup>8</sup> Em anexo, fotografias número 1 e 2

elementos cénicos no palco (actores, músicos, adereços, cenografia). Se por um lado o público participa activamente na intervenção, ele afasta-se igualmente num segundo momento para deixar o lugar à contemplação das estatuetas que se consomem gradualmente, deixando um lugar de silêncio ou de espanto, de estaticidade e êxtase. Assim, a sua plateia, nesse segundo momento, encontra-se fora das escadas e sim à volta, podendo mudar de sítio, ver as estátuas do ângulo desejado. E tal como depois de uma representação teatral, não havendo mais nada a ver senão litros de água no chão, isto é, um palco vazio, sem luz, sem actores, o espectador parte com uma memória ainda viva do mo(nu)mento que homenageou a sua imagem, a tragédia do efémero. O gelo e o seu derreter representam em toda a sua (trans)lucidez a degenerescência do corpo humano.

O teórico alemão Hans-Thies Lehmann, ao abordar aspectos da cena teatral contemporânea à volta do seu conceito de teatro pós-dramático, recorda a importância da *performance text* para distinguir as novas práticas cénicas, uma nova teatralidade. Assim, nas intervenções de Nélé Azevedo identificamos igualmente um *performance text* (ou texto performático) que distingue a sua obra do âmbito meramente plástico. Para além de uma interpretação plástica do seu fazer artístico, é identificável a existência de um outro texto, global, para além do próprio texto cénico. Lehmann acrescenta que, «S'est établie la distinction entre les niveaux de la représentation théâtrale: *texte linguistique, texte de mise en scène et performance text*». Digamos que o texto linguístico de *Monumento Mínimo* seria substituído pelas esculturas de gelo, o texto de encenação substituído pelo seu trabalho teórico sobre o espaço de intervenção, porém podemos guardar a acepção

de *performance text*, adequando-se perfeitamente ao projecto. Lehmann escreve ainda que «Les développements des Performance Studies ont bien mis en exergue que la situation de la représentation dans son ensemble est consitutive pour la signification et le statut de chaque élément particulier. Le mode de relation aux spectateurs, la position temporelle et spatiale, le lieu et la fonction du processus théâtral dans le champ social»<sup>9</sup>.

O teórico norte-americano - Richard Schechner - especialista dos Performance Studies, refere a existência lata da noção de *performance text*, afirmando que «Poststructuralists such as Derrida and interpretive anthropologists such as Geertz consider culture itself as a text that can be read. This approach has permeated cultural studies and performance studies (...) Term such as “dramatic text” and “performance text” are commonly used». Mais adiante, ele define de um modo simples e didático o que é um performance text, «Everything that takes place on stage that a spectator experiences, from the movements and speech of the dancers and/or actors to the lighting, sets, and other technical or multimedia effects»<sup>10</sup>.

Assim, podemos encontrar nestas definições de *performance text*, uma substância teórica para a definição de *Monumento Mínimo* como um espectáculo, com actores (as estatuetas, os próprios intervenientes, e parte do público que participa) que se dispõem num palco<sup>11</sup> urbano reapropriado, com uma encenação e um ritual prévio, onde todos os agentes participantes da performance são identificáveis. Para além dessa evidente relação

---

<sup>9</sup> Lehmann, H-T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. L'Arche. p. 133

<sup>10</sup> Schechner, R. (2002). *Performance Studies*. Routledge. New York. p. 192-193

<sup>11</sup> Queríamos recordar que *Monumento Mínimo* se desenvolve em espaços urbanos, onde os monumentos convencionais estão igualmente erguidos.

espectacular, *Monumento Mínimo* intervém, ou age, em espaços culturais precisos: o espaço urbano, que é reapropriado para celebrar o homem ou para recordar a sua tragédia, é escolhido pelo seu valor simbólico, pela sua história, pela sua evolução e pelo seu dinamismo, ou ainda, pelo seu próprio conteúdo performativo. A praça ou um qualquer lugar amplo (onde normalmente ocorrem as experiências de M.M ) serve normalmente de espaços e intervenção. O lugar da praça é escolhido habitualmente para colocar as grandes estátuas dos heróis nacionais ou lendários, e Nélé Azevedo, reabilita esse espaço tendo em conta o seu carácter performativo para tecer uma relação com a performatividade das estatuetas de gelo com o lugar. A praça que habitualmente alberga os grandes monumentos dedicados aos grandes homens, serve para M.M de abrigo para as estatuetas de gelo que recordam o indivíduo anónimo. É nessa relação dialéctica que se verifica a dinâmica entre espaço-obra/obra-público/ espaço-e-obra-público.

Acerca da obra e da sua relação com o espaço público, onde esta é exposta, a artista plástica fala da sua própria produção ao escrever na sua tese de mestrado, que compõe a sua obra teórica sobre o seu trabalho que, «Temos, contemporaneamente, outra dimensão e experiência do monumento, da morte e da cidade. O monumento afastou-se de sua origem, evidenciando uma postura de distanciamento da morte. A cidade está muito longe de ser construída “para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz” como pensava Aristóteles.

No entanto, há uma busca de sentido para o monumento. Como vimos ele se afasta de seu sentido originário, perde sua lógica classicista de alegoria e de pedestal. As cidades contemporâneas possuem relações muito

mais complexas no final de século XX e início desse século XXI exigindo também outra lógica de atuação.

Quando, por exemplo, Siah Armajani diz que “nossa intenção é de voltar a ser cidadãos”, compartilhamos dessa vontade de habitar e intervir na *polis* como o fazedor (*poesis* = ato de fazer, *poietes*= o agente, o que faz).

Desse modo, recuperar o sentido original do monumento e da cidade, resgata também um sentimento de pertinência originário compreendendo a cidade hoje como o lugar da condição humana. E é a partir dessa concepção que nos interessa olhar e pensar a cidade»<sup>12</sup>.

Vemos assim uma espécie de arte plástica devedora à cidade, interventiva, que efectue um verdadeiro fazer artístico activo, e não numa acepção passiva que partiria de uma mera tentativa de contemplação por parte dos cidadãos. O que Néle Azevedo propõe é uma arte monumental baseado na sua performatividade, uma arte do monumento que transforme o que a rodeia, agindo, pensando, reflectindo o espaço onde se encontra, celebrando os que a povoam. *Monumento Mínimo* é um monumento não-estático, é dinâmico. Quem faz o monumento, em parte, e quem torna possível a acção da performance, é o público que se torna actor, como recorda Néle Azevedo no seu artigo publicado na *penetrartre*, «A dimensão coletiva não atinge apenas as esculturas, mas sua própria produção e montagem e o envolvimento de outras pessoas no trabalho passa a ser crescente nesta segunda etapa. Inicialmente, uma equipe ajuda a embalar, transportar e colocar as esculturas nas ruas. Até aí, o público observa, comenta, toca, degusta. A partir da terceira intervenção, a equipe cresce,

---

<sup>12</sup> Azevedo, N. (2002). *O Monumento Contemporâneo*. Universidade Estadual de São Paulo. Brasil

mas logo percebo que não será suficiente para tudo. O público e o trabalho ganham nova interação. A colocação das esculturas passa a ser feita inteiramente pelo próprio público que passa de espectador a ator, ou seja, participa ativamente na construção do monumento e o trabalho alcança uma escala monumental pela multiplicação do mínimo»<sup>13</sup>.

Se o carácter interventivo, enquanto espectáculo performático, constitui o seu dinamismo e o principal argumento segundo o qual *Monumento Mínimo* é antes de mais uma performance, é de salientar um outro ponto subjacente à ideia de performance – o corpo.

De facto, as esculturas representam pequenos seres humanos de gelo, justapostos uns aos outros, de uma forma regular. Aqui, entra o lugar do corpo, porém não é o corpo feito de gelo que importa, mas sim a continuidade que ele cria com os corpos dos espectadores. O que importa em *Monumento Mínimo* é esse reflexo que existe entre a escultura e aquele que a vê, dir-se-ia mesmo que o espectador parece um prolongamento físico e simbólico da escultura, como podemos ver nas inúmeras fotografias em anexo, e essa ligação é tanto mais visível nos fenómenos de grupo.

As estatuetas obrigam o indivíduo a vergar-se, isto é, é ser o objecto que vê. O simples acto de vergar-se e colocar-se à mesma altura do objecto observado que se desfaz, porque o seu destino é somente de se desfazer, remete o indivíduo à sua condição humilde de coisa viva entre coisas vivas, à sua condição hereditária de coisa efémera. Assim, o corpo, presente e fundamental na arte da performance (Klein, Pollock, Kaprow, Nitsch, Muhel, e tantos outros), surge no trabalho da artista plástica brasileira como elemento

---

<sup>13</sup> Azevedo, N. (2007)



chave para a compreensão intelectual e filosófica da sua obra.

**Entrevista escrita com Néle Azevedo**  
**28/01/07**

**Mickael de Oliveira** - Néle Azevedo, poderá resumir em algumas palavras o porquê de ter começado o projecto de Monumento Mínimo e de ter desenvolvido dessa forma?

**Néle Azevedo** - A formulação do projeto tem início quando duas figuras fundidas em ferro, pequenas figuras humanas, foram colocadas do lado de fora da Capela do Morumbi (espaço expositivo em São Paulo), fixadas nas grades, no limite entre a capela e a avenida. Duas figuras , como um monumento, contemplavam a avenida em frente à capela. Nesse momento surgem as indagações acerca do significado do monumento, do espaço da cidade e da distinção entre público e privado que me levaram à formulação do projeto de mestrado.

**M.O** – Queríamos saber o porquê das suas estatuetas terem mudado de materialidade, tendo, no início, partido de materiais mais sólidos como gesso, barro, usando posteriormente matéria insólita para uma escultura que pretende ser monumento: o gelo?

**N.A** - Na verdade as esculturas começaram em ferro, passaram ao barro, ao gesso, resina, vidro e finalmente ao gelo. Durante três anos empreendi uma pesquisa de materiais que dessem suporte poético para a idéia plástica de contraposição às características do monumento. O gelo deu todo o ajuste poético ao trabalho. A efemeridade da matéria se contrapõe à idéia de duração do monumento, tira sua característica de imobilidade. Contrasta com a paisagem, acentua a idéia de fragilidade do homem diante da cidade que constrói e faz uma analogia com a condição de finitude humana. Por alguns

instantes a matéria gelo permite recuperar uma função originária do monumento: lembrar que morremos.

**M.O** - Como concebe o espaço e o público nas suas intervenções?

**N.A** - Público e privado têm significados opostos sintaticamente são antônimos. No entanto, são revestidos de significado e comportamentos sociais que se afastam da sintaxe. Sérgio Buarque de Holanda, brilhante intelectual brasileiro, analisa em sua obra “Raízes do Brasil” essa incapacidade secular de separarmos vida pública e vida privada.

“[...] a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família. <sup>14</sup>”

Além dessa incapacidade de separarmos vida pública e privada, o autor nos dá uma caracterização do brasileiro como “homem cordial”. Esta característica não significa bondade, mas uma inadequação nas relações impessoais que se opõe aos ritualismos da polidez. Ele afirma que:

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida que o brasileiro [...] Nossa forma ordinária de convívio social é no fundo, justamente ao contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência [...] Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar inatas suas sensibilidades e suas emoções. <sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*, São Paulo: Cia das Letras, 1995, 26<sup>a</sup>. Ed p. 82

<sup>15</sup> Ibid. p. 147

É partindo dessa percepção de um espaço indistinto e de uma configuração distante da noção ritualística que passo a buscar a história das cidades, de sua criação, uma espécie de busca nostálgica de uma origem, de uma cidadania plena – a experiência da *polis* grega na qual toda arte era pública, toda a fruição coletiva. Portanto, compreendo o espaço público como o espaço da celebração, do rito, do coletivo por excelência.

**M.O** - Aliás, deve sentir diferenças nas suas intervenções públicas consoante os diversos lugares por onde parte?

**N. A** - No mundo globalizado, as grandes cidades se assemelham, no modo de vida, no sistema de transporte público, no comércio, na vida financeira - sistemas de bancos, cartões de créditos, etc. É evidente que existem configurações e particularidades locais, mas o que quero dizer é que não há mais um estranhamento, mas ao contrário um reconhecimento das similitudes.

Há que se considerar também a condição de exílio nos grandes centros, uma clara reconfiguração geográfica dos povos. Hannah Arendt considerava o exílio como símbolo da aflição do homem moderno e considerava também esse exílio como emblema dessa viagem que deve realizar os seres humanos a fim de fazerem-se adultos, de libertar-se das cadeias da memória, a fim de viver o agora.

Posso dizer que o trabalho foi recebido com muita sensibilidade em todas as cidades por onde passou, tanto no Brasil como em outros países (em Tokyo e kyoto, no Japão, em Braunschweig na Alemanha, Paris, na França, Havana em Cuba e no Porto em Portugal) e me permito dizer também que ele foi compreendido para além da linguagem verbal como poesia uma vez que no

Japão e na Alemanha eu não tinha a compreensão da língua, mas a compreensão dos gestos e das expressões. O entendimento se deu pela forma, pela poesia, pela ação - a geografia não existe

**M.O** - No início do seu projecto Monumento Mínimo, a Néle enveredou por um monumento verdadeiramente mínimo, intervindo, quase num anonimato total, em alguns espaços simbólicos, como foi o caso no Japão. Colocava uma estátua, ou duas, e deixava-as derretê-la frente ao público transeunte. Agora, nestas últimas intervenções, vimos mais estátuas mas igualmente mais público. Pode dizer-nos mais sobre essa ligação evidente entre o público e a obra?

**N.A** - Percorri várias cidades: Campinas, São Paulo, Brasília, Havana, Cidade do México, Tokyo, Kyoto e Salvador no período de novembro de 2001 a agosto de 2003. Fazia uma pesquisa histórica das cidades, percorria suas ruas, seus comércios, seus lugares de conflito, enfim empreendia uma perambulação pelas cidades, e definia os lugares para colocar os Monumentos Mínimos. Depois transportava as esculturas em gelo em sacolas térmicas, colocava uma ou duas nos lugares escolhidos fotografava e observava junto com os transeuntes ocasionais o derretimento do Monumento Mínimo. Ouvia exclamações e estranhamentos, já havia uma reação contundente, mas isolada. Era de fato uma ação anônima e absolutamente solitária e depois de percorrer estas cidades optei por reunir uma multidão em gelo nos centros das cidades. Esta ação reúne também uma grande quantidade de transeuntes que compartilham a construção do monumento e seu derretimento – ela se aproxima mais do rito (vale lembrar

que as cidades antigas eram fundadas no rito), da celebração, do coletivo que a ação solitária. Se na ação solitária tenho imagens fotográficas mais belas de vários pontos das diversas cidades, na ação coletiva a experiência passa a ser mais importante que a imagem – é uma arte da presença. É preciso estar no lugar do acontecimento e compartilhar com todos. Neste sentido vai mesmo se aproximar da performance.

**M.O** - A ligação do público à obra é tão evidente que talvez se todos não participássemos como interventores a quantidade de estátuas fenomenal que usa seria impossível por causa da consistência destas. Será a performatividade uma das características chave do seu trabalho e talvez um elemento que se revelou cada vez mais importante ao longo dos anos do projecto?

**N. A** - Vale lembrar que o trabalho que antecede à instalação nas ruas é um período longo de fabricação paciente das esculturas mínimas. A ação performática entra naturalmente no trabalho à medida que aumento o número de esculturas e passo a precisar de todos para a construção do monumento. Quanto maior o número de esculturas mínimas, maior o número de pessoas a participar. Nesse sentido talvez possamos considerá-lo uma performance coletiva, pública.

**M. O** - A nível da performatividade da obra, em que lugar teve uma importância maior?

**N. A** - Sem dúvida foi na Cidade do Porto. O que aconteceu na praça D. João I foi mesmo qualquer coisa de extraordinária: uma mistura de caos e ordem.

Havia um grande número de pessoas nas escadarias onde seriam colocadas as esculturas, as vinte caixas contendo mil esculturas foram abertas e o público encontrou em meio à confusão do movimento de ir e vir até as caixas e as escadas, uma ordem natural – em pouco mais de cinco minutos estava lá colocadas as mil unidades ínfimas atingindo ironicamente, uma escala monumental pela repetição do mínimo.

**M.O** - Ao estudar a sua obra e ao observar as fotografias que tira durante as intervenções, identifiquei uma continuidade curiosa entre a presença das estátuas e a presença contígua do público, que depois de participar na intervenção de um modo activo participava agora nesse Monumento Mínimo de um modo contemplativo. Pode falar-nos dessa relação com a fotografia e o carácter efémero da obra?

**N. A-** Penso que a fotografia é o suporte de maior afinidade com o monumento: ela “congela” o instante e quando vemos este instante sabemos que existe um antes e um depois deste momento congelado, sabemos que ela registra o tempo para sempre perdido e neste sentido ela carrega em si a idéia da morte.

No entanto, houve uma mudança dos registros solitários para os registros coletivos – nos primeiros a fotografia era toda de minha autoria e testemunhava poeticamente o acontecimento, já nos registros coletivos todos fotografam e levam para suas casas a memória fotográfica do momento vivido, como um acontecimento especial, inusitado e público, registrados.



Penso que os registros solitários resultam em uma imagem mais forte, mais contundente, e nos registros das instalações coletivas não é mais uma questão de imagem, a experiência do vivido excede em força a imagem.

A propósito do registro fotográfico da performance lembro-me agora de um texto de Catarina Maia publicado na revista Penetrarte número 2 “O medo e o desejo do efêmero na performance contemporânea” quando ela conclui questionando a necessidade do registro na performance *“é quase libertador poder abrir mão da certeza, do controle pelo acesso de provas “irrefutáveis”. Não é apenas a questão da impossibilidade de se contar algo com precisão, mas antes o facto de as pessoas contarem as coisas de forma diferente, por uma qualquer causa interior. É essa liberdade, essa sensação de que aquilo em que se participa aquilo que se constrói, nos escapa, é irreparável. É essa uma experiência inigualável.”*

## **Bibliografia e referências web**

Azevedo, N. (2007). «Monumento Mínimo». in revista *Penetrarte* #3. Coimbra. ISSN 1646-4621. (no prelo)

Lehmann, H-T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. L'Arche. Paris

Glusberg, J. (2005). *A Arte da Performance*. Ed. Debate. Brasil

Schechner, R. (2002). *Performance Studies*. Routledge. New York

Weitemeier, H. (2004). *Klein*. Taschen. Köln

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=799#4bis>

<http://www.oqdesign.com.br/26/gal.html>

<http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/21671>

[http://jn.sapo.pt/2006/09/23/cultura/somos\\_todos\\_marionetas\\_derretem.html](http://jn.sapo.pt/2006/09/23/cultura/somos_todos_marionetas_derretem.html)

[http://www.artfactories.net/article.php3?id\\_article=932](http://www.artfactories.net/article.php3?id_article=932)

<http://penetrarte.blogspot.com/>

<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&IDCategoria=3586>

\*